

SOELI STAUB ZEMBRUSKI

**A TRADUÇÃO DA IRONIA EM *DON JUAN* DE LORD
BYRON: UMA ANÁLISE DOS FRAGMENTOS TRADUZIDOS
AO PORTUGUÊS DO BRASIL**

Tese submetida ao Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutora em Estudos da Tradução

Orientadora: Profa. Dra. Rosvitha Friesen Blume

FLORIANÓPOLIS
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Zembruski, Soeli Staub

A tradução da ironia em Don Juan de Lord Byron : uma
análise dos fragmentos traduzidos ao português do Brasil /
Soeli Staub Zembruski ; orientadora, Rosvitha Friesen
Blume - Florianópolis, SC, 2013.

226 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de ironia. 3. Don Juan.
4. Lord Byron. 5. Análise. I. Blume, Rosvitha Friesen. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Reconhecimento, carinho e gratidão...

A meus pais que desde o berço me ensinaram o valor de se ter força de vontade;

Aos familiares que compreenderam as ausências, a falta de telefonemas e de visitas;

Aos amigos queridos, em especial às amigas da EEBNSS que não deixaram nunca de me incentivar e dar força;

A Silvana, que com suas agulhas e florais me auxiliou a manter o foco;

A Roberto Schramm e Lucas Zapparoli de Agustini pela presteza em responder as entrevistas em anexo;

A Tatiana Nascimento dos Santos pela importante revisão de texto;

Ao professor Markus Weininger pelas valiosas sugestões na qualificação deste trabalho;

E de modo muito especial à Professora Rosvitha Blume, a quem eu devo essa conquista. Sua dedicação, amizade e encorajamento permitiram que eu chegasse à conclusão deste trabalho. Por isso, muito, muito obrigada!

Ao Cláudio, Fernanda, Heloísa e Gustavo, que tantas vezes sentiram-me ausente e, ainda assim, apoiaram o meu sonho, a certeza de que é por vocês que eu vivo!

*Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.*

Fernando Pessoa

RESUMO

O presente trabalho investiga as possibilidades e as implicações da tradução da ironia nos fragmentos de *Don Juan* de George Gordon Byron (1818 – 1823) publicados no Brasil por sete tradutores brasileiros de diferentes contextos históricos e culturais ao longo de 138 anos. Partindo de uma reflexão acerca do conceito de ironia e sua evolução (MUECKE, 1995), observam-se suas manifestações no épico de Byron. Algumas das características essenciais à constituição da ironia do poema são elencadas e relacionadas à obra em questão. A partir da denominação “marcadores de ironia” de Hutcheon (2000) cria-se um parâmetro de observação da reconstrução dessa estratégia discursiva nos fragmentos traduzidos aqui analisados. Tal reconstrução é tema de reflexões acerca das possibilidades de tradução da ironia, da importância do contexto (MATEO, 2010), do papel do tradutor enquanto interpretador (ISER, 2002), das estratégias de tradução (BERMAN, 2007) e da necessidade de construção de um projeto de tradução que contemple as características proeminentes na obra original. Nesse sentido, são analisadas as diferentes estratégias eleitas pelos tradutores, cujos fragmentos publicados retratam a relevância da obra do Poeta Lorde em nosso país. As soluções encontradas pelos tradutores remetem aos princípios tradutórios que norteiam cada tradução e à contextualização como fatores determinantes para a tradução da ironia, bem como apontam para um crescente amadurecimento da prática tradutória no Brasil.

Palavras-chave: Tradução de ironia. Lord Byron. Don Juan. Análise.

ABSTRACT

The present work investigates the possibilities and implications of the translation of irony on the published parts of *Don Juan* by George Gordon Byron (1818-1823) in Brazil by seven Brazilian translators of distinct historical and cultural contexts during 138 years. From the reflection about the irony concept and its evolution (MUECKE, 1995), the irony manifestations are observed. Some of the essential characteristics of irony constitution are listed and related to the poem *Don Juan*. From the “irony markers” (HUTCHEON, 2000) a parameter to observe the reconstruction of that discursive strategy on the analyzed parts of the poem is built. Such reconstruction is the subject of the reflections about the translation of irony possibilities, of the importance of the context (MATEO, 2010), the translator’s roll as interpreter (ISER, 2002), of translation strategies (BERMAN, 2007), and the necessity of a translation project that matches with the main characteristics of the original work. On this way, different strategies elected by the translators are analyzed. These translations show the importance of Lord Byron’s works in Brazil. The translation solutions sign to the translation principles that guide each of the translations, and the contextualization as determiners for the translation of irony, so as to the increasing maturing of translation practice in our country.

Keywords: Translation of irony. Lord Byron. Don Juan. Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A IRONIA DE BYRON EM <i>DON JUAN</i>	21
1.1 A IRONIA ENQUANTO ESTRATÉGIA DISCURSIVA	21
1.1.1 A Evolução do Conceito	36
1.1.2 A Natureza Dialética da Ironia Instrumental e Situacional em <i>Don Juan</i>	37
1.1.3 A Ironia Romântica em <i>Don Juan</i>	46
2 O ÉPICO IRÔNICO DE BYRON	51
2.1 MARCADORES DE IRONIA EM <i>DON JUAN</i>	54
2.1.1 O Enredo	55
2.1.2 Forma x Conteúdo	68
2.1.3 Rimas Irreverentes	69
2.1.4 O Narrador Onisciente Intruso	72
2.1.5 A Estrutura Antitética	75
2.1.6 Gradação	76
2.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens	76
2.1.8 As Digressões Irônicas	77
2.1.8.1 <i>Sentido da Vida ou a Falta Dele</i>	78
2.1.8.2 <i>Relacionamentos Amorosos</i>	79
2.1.8.3 <i>Hipocrisia Social</i>	80
2.1.8.4 <i>Casamento</i>	81
2.1.8.5 <i>Interesses Econômicos/Corrupção</i>	82
2.1.8.6 <i>Ataques aos Desafetos</i>	84
2.1.9 Ironia Autobiográfica	86
3 A TRADUÇÃO DA IRONIA	87
3.1 RECEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA IRONIA	91
3.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA IRONIA	94
3.3 O TRADUTOR COMO INTERPRETADOR	97
3.4 A RECRIAÇÃO DO INTENTO IRÔNICO	103
4 A ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	109
4.1 A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE <i>DON JUAN</i> DE BYRON PUBLICADA NO BRASIL (1875)	110
4.1.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia por J. Luz	116
4.1.1.1 O Enredo	116
4.1.1.2 Forma X Conteúdo	116
4.1.1.3 O Narrador Onisciente Intruso	117
4.1.1.4 A Estrutura Antitética	117
4.1.1.5 A Ironia na Constituição das Personagens	117

4.2 A TRADUÇÃO DE FRANCISCO OTAVIANO (1926)	118
4.2.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia	122
4.2.1.1 O Enredo	122
4.2.1.2 Forma x Conteúdo.....	122
4.2.1.3 Narrador Onisciente Intruso	122
4.2.1.4 Gradação	122
4.2.1.5 A Ironia na Constituição das Personagens	123
4.2.1.6 Digressões Irônicas	123
4.3 ATRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS (1989).....	123
4.3.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia	130
4.3.1.1 O Enredo	130
4.3.1.2 Forma X Conteúdo.....	130
4.3.1.3 Rimas Irreverentes	131
4.3.1.4 O narrador Onisciente Intruso.....	131
4.3.1.5 A Estrutura Antitética	132
4.3.1.6 Gradação	132
4.3.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens	133
4.3.1.8 Ramos e a Tradução das Digressões Irônicas	133
4.4 A TRADUÇÃO DE DON JUAN POR PIGNATARI (1996).....	134
4.4.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia	136
4.4.1.1 Forma X Conteúdo.....	136
4.4.1.2 Rimas Irreverentes	137
4.4.1.3 O Narrador Onisciente Intruso	139
4.4.1.4 A Estrutura Antitética	140
4.4.1.5 Gradação	141
4.4.1.6 A Ironia na Constituição das Personagens	142
4.4.1.7 A Tradução das Digressões Irônicas	144
4.4.1.7.1 <i>Sentido da vida ou a Falta Dele</i>	144
4.4.1.7.2 <i>Relacionamentos Amorosos</i>	144
4.4.1.7.3 <i>Hipocrisia Social</i>	145
4.5 AUGUSTO DE CAMPOS E O RECORTE MAIS EXTENSO DE DON JUAN PUBLICADO NO BRASIL (2009)	146
4.5.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia	147
4.5.1.1 O Enredo	147
4.5.1.2 Forma X Conteúdo.....	148
4.5.1.3 Rimas Irreverentes	149
4.5.1.4 O Narrador Onisciente Intruso	152
4.5.1.5 A Estrutura Antitética	154
4.5.1.6 Gradação	155
4.5.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens	156

4.5.1.8 A Tradução das Digressões	157
4.5.1.8.1 <i>Sentido da Vida ou a Falta Dele</i>	157
4.5.1.8.2 <i>Relacionamentos Amorosos</i>	158
4.5.1.8.3 <i>Hipocrisia Social</i>	159
4.5.1.8.4 <i>Interesses Econômicos e Corrupção</i>	160
4.5.1.8.5 <i>Ataques aos Desafetos</i>	161
4.5.1.9 A Ironia Autobiográfica	162
4.6 A TRADUÇÃO DE DON JUAN POR ROBERTO SCHRAMM (2012).....	163
4.6.1 A Recriação Recreativa de Schramm	166
4.6.2 A reconstrução dos Marcadores de Ironia	169
4.6.2.1 Forma X Conteúdo	169
4.6.2.2 Rimas Irreverentes.....	172
4.6.2.3 O Narrador Onisciente Intruso	1745
4.6.2.4 A Tradução das Digressões	175
4.7 AS RECENTES TRADUÇÕES DE AGUSTINI (2012 – 2013)..	177
4.7.1 Os recortes de Agustini	179
4.7.2 A Recriação dos Marcadores de Ironia	182
4.7.2.1 O Enredo	182
4.7.2.2 Forma X Conteúdo	183
4.7.2.3 Rimas Irreverentes.....	183
4.7.2.4 O Narrador Onisciente Intruso	184
4.7.2.5 A Estrutura Antitética.....	184
4.7.2.6 A Ironia na Constituição das Personagens	185
4.7.2.7 A Tradução das Digressões	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	194
ANEXOS	200

INTRODUÇÃO

Ainda durante o Ensino Médio, nas aulas de Literatura, a paixão pela poesia nascia em mim, e, entre os inspiradores poetas, a intrigante figura de um Poeta Lorde aguçava meu interesse e curiosidade. A versão apresentada pelos tradutores brasileiros de sua obra e a influência da mesma sobre nossos poetas românticos incitaram-me a conhecê-lo melhor. Ainda que os conceitos aprendidos naquela época (de que Byron era poeta de cemitério e abordava temas fúnebres e macabros) não correspondam ao caráter geral de sua obra, foi o Byron macabro que despertou meu interesse. Tanto que, tendo a oportunidade, nos estudos do mestrado investiguei a relação entre a imagem de George Gordon Byron difundida no Brasil pelas traduções ultrarromânticas e o advento de uma recharacterização do poeta por meio das práticas da tradução contemporânea.

Porém, mesmo após essa pesquisa, restam questões sobre o tema que ainda me intrigam. Entre elas o questionamento que dá origem a este trabalho: Diante da popularidade do poeta entre nós, do grande número de traduções publicadas e da influência que o mesmo teve e tem no Brasil, por que aquela que é considerada sua obra-prima, o poema *Don Juan*, permanece apenas parcialmente traduzida no Brasil? A resposta não é simples, pois dentre os inúmeros fatores que envolvem a questão destacam-se a extensão do poema, com mais de 16.000 versos escritos em oitava rima, e as complexidades da tradução do gênero poético no qual a obra é composta.

Importante ressaltar que há uma tradução integral, em prosa, publicada por João Vieira em Portugal em 1905 e que a mesma foi também apresentada no Brasil em 1942 na Série Clássica de Cultura, número 23 das Edições Cultura com o título *Obras de Byron*. Contudo, por meu interesse estar focado na recepção e interpretação brasileira dada ao épico, bem como na reconstrução de sua estrutura poética, o texto de Vieira não foi incluído nessa análise.

Para iniciar o meu estudo, parti de um levantamento dos fragmentos de tradução do épico disponíveis no Brasil. Constatei que a primeira publicação, por J. Luz, é de 1875, e está inserida no período que registra as massivas traduções de Byron no país (1832 – 1944) (BARBOZA, 1974). Obedecendo a ordem cronológica das publicações, na sequência, nota-se um fragmento traduzido por Francisco Otaviano; trata-se de uma tradução que preserva características típicas do período ultrarromântico. Essas evidências apontam para o fato de que as duas

primeiras traduções de trechos de *Don Juan* no Brasil foram realizadas sob a luz das mesmas concepções tradutórias em relação ao Poeta Lorde.

Passada a febre romântica, em 1989 Péricles Eugênio da Silva Ramos contempla dois fragmentos do poema em sua coletânea *Poesias de Lord Byron*, reinaugurando assim o panorama das traduções do poema que é apontado como a obra-prima de Byron por Britto (2003, p. 32). Em seguida, os concretistas Pignatari (1996) e Campos (2009) lançaram também excertos traduzidos de *Don Juan*.

No sentido de compreender o contexto de tais traduções, iniciei pela leitura de artigos e publicações sobre o tema. Então tomei conhecimento de que dois jovens poetas brasileiros, Roberto Mário Schramm Junior e Lucas Zaparolli de Agustini, estavam empenhados no propósito de verter integralmente o épico ao nosso idioma.

A partir de então tive certeza da relevância do estudo a que me propunha e passei a delimitar o meu objeto de pesquisa. Sendo o poema considerado um épico satírico, comparado em gênero à sátira menipeia, segundo Lacerda (2008), e dele despontando a ironia como principal característica, conclui que partindo da investigação acerca das estratégias, dificuldades e possibilidades da tradução da ironia poderia compreender mais amplamente o processo tradutório que envolve o épico *Don Juan* para o Português brasileiro.

Por ser a composição permeada pelo apimentado tempero da ironia, e sendo que essa, para ser recriada em seu efeito picante, requer cuidados especiais na tradução, a pesquisa, primeiro, se dá no sentido de compreender os meandros que envolvem a tradução da ironia na obra-prima de Byron. Depois, implica em desdobramentos que iniciam pelos desafios impostos pela tradução de sua instigante composição poética, perpassam a história da tradução brasileira e culminam na análise dos recursos e estratégias utilizados pelos diferentes tradutores, em seus diferentes contextos. Esses, por sua vez, revelam valores, tendências e possibilidades da tradução de ironia.

No que tange a Byron, somam-se ainda o misticismo em torno de sua figura, a lenda e o legado que influenciam sobremaneira a literatura nacional, de modo especial o Romantismo, mas que além desse se perpetuam no interesse atual que desperta, como demonstram as recentes traduções, reedições e pesquisas abordadas nesse estudo.

Diante do exposto, a busca por respostas em relação à tradução da ironia em *Don Juan* de Lord Byron é realizada com o objetivo de analisar as estratégias, possibilidades e implicações relacionadas às traduções publicadas no Brasil. Será observada a reconstrução, ou não, dos principais elementos identificados no original como marcadores de

ironia. Tal análise será realizada tendo em vista a relação com o contexto histórico do período de publicação das traduções e as implicações dele decorrentes.

A investigação parte da hipótese de que, por ser a ironia um recurso decisivo na obra *Don Juan* de George Gordon Byron, os tradutores brasileiros do épico a reconstruíram, ainda que de diferentes formas. Buscamos então compreender se os principais elementos identificados como constituintes da ironia na obra puderam ser recriados em seus diferentes contextos.

O trabalho é dividido em quatro capítulos assim organizados: o primeiro, A Ironia de Byron em *Don Juan*, apresenta a ironia enquanto recurso linguístico, sua função crítica e de denúncia, seu desprestígio inicial diante dos cânones, devido ao afrontamento que inaugura novos padrões formais. A partir dessa irreverência relaciono o poema épico de Byron ao gênero da sátira menipeia por meio de analogia entre as características deste e as de *Don Juan*. A relação é feita de acordo com as considerações de Bakhtin (2005) acerca do tema.

A ironia enquanto estratégia discursiva é abordada de acordo com Muecke (1995), que apresenta algumas características básicas a “todo tipo de ironia”, a saber: contraste entre aparência e realidade; pretensão e inconsciência confiante; estrutura dramática e comoção. Tais características foram identificadas no poema e confirmam assim o caráter irônico de *Don Juan*.

Discuto ainda a evolução do conceito que parte do princípio primário do dito pelo não dito (ironia verbal ou instrumental) e alcança a dimensão das circunstâncias irônicas (ironia situacional ou observável), cuja relação dialética é observada no épico byroniano caracterizado pela ironia romântica com que o autor se impõe sobre a obra.

Esta modalidade de ironia, por sua vez, é apresentada nesse estudo em analogia ao autor do poema em questão, às possibilidades de liberdade que ela oferece ao poeta, cuja irreverência é caracterizada na figura de seu anti-herói e na criação de seu próprio estilo de ironia romântica por meio de seu narrador onisciente intruso. A busca pelas evidências da presença da ironia e as dificuldades relativas à sua identificação apontam para a determinante influência do contexto (HUTCHEON, 2000), de modo que busco explicitar os “marcadores” da ironia byroniana em *Don Juan* em suas dimensões instrumental e situacional a partir da minha leitura da ironia no segundo capítulo desse trabalho. O Épico Irônico de Byron, segundo capítulo, apresenta a obra em si, abordando o contexto de surgimento do poema, os bastidores do lançamento e a determinação do poeta em defender o caráter subversivo

do texto apesar da reação de escândalo aos primeiros cantos. *Don Juan* é apresentado a partir de exemplos de elementos da ironia instrumental e situacional por mim elencados como constituintes do significado irônico e por meio dos quais busco demonstrar a multifacetada ironia de Byron. Tais elementos são observados na composição e analisados didaticamente para relação posterior com a recriação dos mesmos por meio da tradução.

O terceiro capítulo, A tradução da Ironia, parte da discussão de Hutcheon (2000) sobre as dificuldades da tradução da ironia e das considerações da autora a respeito da importância do contexto como fator determinante para a identificação e interpretação deste recurso no discurso. Ao acrescentar as considerações de Santos (2008) sobre as implicações da distância cultural entre as línguas em questão, para discutir a reprodução e a recepção da ironia, levanto a questão da existência, e, portanto, da possibilidade da tradução de obras entre culturas bastante distintas. Tomando como exemplo a tradução de Schlegel de *Bhagavad-Gita* para o latim e da polêmica criada por Langlois sobre a questão, cito a participação de Humboldt no debate e o novo texto de Schlegel que destaca a importância do ofício do tradutor, evidenciando, assim, não só as possibilidades de tradução como o amadurecimento das questões a ela referentes por meio de reflexões sobre o tema.

Ainda no que se refere às condições necessárias para identificação e recriação da ironia, também Mateo (2010) destaca o contexto como fator determinante para a ocorrência e a tradução da ironia. Tal argumentação remete à reflexão sobre a relevância da condição de interpretador que o tradutor desempenha. Nesse sentido, as colocações de Iser (2002) corroboram o protagonismo do leitor/interpretador na criação do significado, atuando nos espaços vazios do texto, e Pishbin (2010) destaca que a tradução literal da ironia não produzirá respostas semelhantes no público-alvo, pois está enraizada no contexto e na cultura de origem.

Diante de tais considerações evidencia-se a importância do reconhecimento da ironia no texto original e a decisão sobre a estratégia de tradução que recriará o efeito na tradução. Nesse sentido, também Scognamiglio (2012) destaca a importância da observação dos fatores extralinguísticos e suas manifestações como aspectos a serem reconstruídos pela tradução, convergindo para as colocações de Muecke (1995) que relaciona o fenômeno da ironia à capacidade de moldar contrastes irônicos na percepção do público-alvo. Considerando a tradução da ironia um processo análogo ao de sua criação, cito

Willemsen (1986) que, ao contrastar a criação com a tradução, destaca os limites que o texto original impõe sobre o tradutor e o papel de interpretador imposto inicialmente ao tradutor. Considero ainda a observação de Berman (2007) a respeito do caráter multifacetado da tradução e o posicionamento de Willemsen (1986) sobre os limites éticos e possíveis intervenções do tradutor sobre o original, o que me remete às tendências deformadoras de Berman (2007), as quais se apresentam como dificuldades, mas também como estratégias de tradução, e partem do projeto de tradução que cada tradutor elege para cada obra.

Ainda no terceiro capítulo, discuto a recriação do intento irônico de Byron, destacando o caráter intencional e os objetivos da ironia utilizada como ferramenta de crítica social. Por meio de uma comparação com importante expoente da literatura brasileira, *Cartas Chilenas*, de Tomaz Antonio Gonzaga (1845), exemplifico a abrangência da ironia como ferramenta de denúncia e crítica social também em território nacional.

Considerando ainda a ambientação como requisito necessário para a compreensão da ironia, observo uma passagem que registra uma ocorrência de ironia situacional e as adaptações necessárias para sua reconstrução embasadas pelo princípio da equivalência de Berman (2007).

O quarto e último capítulo, A Análise das Traduções, traz uma análise detalhada das traduções brasileiras de *Don Juan* publicadas entre 1875 e 2013, na qual busco, enquanto pesquisadora, leitora de poesia e admiradora do gênero, observar a reconstrução da ironia por meio da comparação com recursos e efeitos irônicos em sua dupla dimensão por meio da tradução.

Por ser a ironia característica dominante no épico byroniano, na tradução de todos os fragmentos espera-se observar sua reconstituição. E seus tradutores, intencionalmente ou não, tendem a recriá-la, pois ela é parte intrínseca do texto, sendo, muitas vezes, indissociável dos demais elementos que compõem os enunciados.

Como parâmetro para a análise da reconstrução da ironia utilizo os recursos irônicos identificados no segundo capítulo e as possibilidades e indícios de sua recriação por meio das diferentes traduções. Por serem todos fragmentos em grande parte diferentes entre si, essas traduções não são comparadas umas às outras. A análise está relacionada ao contexto em que ocorrem e aos princípios tradutórios manifestos pelos tradutores que são, ao que se sabe, com exceção de J. Luz e de Francisco Otaviano, poetas e teóricos da tradução e manifestam

seu posicionamento em relação à tradução em publicações e entrevistas sobre o tema. Isso nos permite observar e embasar a análise de sua prática nas concepções anunciadas.

No que se refere a J. Luz, o mesmo permanece uma incógnita quanto à sua identidade e ao histórico da sua tradução, e, portanto, não é possível outra análise a não ser a da obra em si.

Otaviano, por sua vez, apesar de ser poeta, além de jornalista e político no Brasil imperial, não foi teórico de tradução. Patrono da cadeira número treze da Academia Brasileira de Letras, sua obra tem características românticas. Como não foram encontrados textos sobre suas teorias de tradução, a análise também ocorre a partir do texto traduzido.

Já os concretistas Campos e Pignatari, amplamente conhecidos por suas publicações sobre o tema da tradução, terão sua prática analisada em consonância com as declarações teóricas de seus escritos. Por outro lado, as traduções mais recentes, de Roberto Schramm e Lucas Agustini, são analisadas a partir de declarações dadas em entrevista, pois sendo eles também poetas, tradutores e pesquisadores de tradução com quem mantenho diálogo, suas opiniões não poderiam deixar de ser apresentadas aqui. Assim, estão anexas a essa análise as entrevistas feitas por mim com ambos, nas quais respondem a questões sobre princípios tradutórios e seus métodos com a tradução de *Don Juan*, de modo que a análise é realizada a partir de suas declarações.

Em diálogo com as manifestações teóricas dos tradutores, observo em que medida, ou por que meios houve a reconstituição da ironia instrumental e situacional nessas traduções. Uma vez que esta é um recurso decisivo na obra *Don Juan* de George Gordon Byron, me pergunto: os recursos irônicos de Byron foram reproduzidos nos recortes brasileiros? Quais foram privilegiados em cada tradução? Quais fatores influenciaram os resultados alcançados?

A hipótese que levanto é que o amadurecimento das reflexões sobre o fenômeno tradutório, que levou à criação da disciplina Estudos da Tradução nos anos 1980, bem como uma mudança de paradigma na recepção de Byron no Brasil, conforme aponte em minha dissertação de mestrado (ZEMBRUSKI, 2008), contribuíram para uma tradução de fragmentos do *Don Juan*, na contemporaneidade, mais pautada em estratégias que privilegiam as características determinantes da obra, e não em gostos pessoais como era o caso no final do século XIX e início do século XX. Espero comprovar, portanto, que as traduções mais recentes, de Ramos, Pignatari, Campos, Schramm e Agustini, preservam

mais as características do original, especificamente a ironia, do que as de Otaviano e de J. Luz.

1 A IRONIA DE BYRON EM *DON JUAN*

1.1 A IRONIA ENQUANTO ESTRATÉGIA DISCURSIVA

A ironia, enquanto recurso linguístico, permite satirizar costumes e práticas sociais e como tal cumpre papel de destaque na história da literatura mundial. A irreverência, a espontaneidade e, principalmente, a criticidade características da ironia produzem um campo fértil para grandes escritos e ela, desde a antiguidade clássica até nossos dias, vem sendo usada como instrumento poderoso de denúncia e crítica social.

Ainda que velada ou disfarçada, a crítica contida na ironia serve como recurso para a manifestação de descontentamentos. Por intermédio dela, as hipocrisias sociais, quer sejam relativas à realeza ou a pessoas comuns, são questionadas e reveladas ao público. De modo que uma das principais funções da ironia em *Don Juan* é promover a denúncia de práticas ilícitas ou imorais e assim inibi-las, como afirma a biógrafa MacCarthy (2002, p. 352): “*the poem was itself a highly moral protest against hypocrisy.*”.

Esse aspecto de denúncia e crítica caracteriza o intento satírico do poema. Parto da definição básica da sátira proposta por um dicionário brasileiro online, que a define como: “s.f. Uso de ironia ou de sarcasmo para atacar alguma forma do comportamento humano” (SÁTIRA, 2013), e da definição que Moises (2004, p. 412) a atribui:

Modalidade literária ou tom narrativo, a sátira consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde sai o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito.

Considera-se nesse estudo a ironia como ferramenta básica da sátira. Nesse sentido, destaca-se o caráter punitivo da ironia byroniana, cuja recriminação à sociedade e seus defeitos é feita por meio de alusões que expõem vícios e defeitos muito presentes, mas que se pretende dissimular. A ironia revela-se importante recurso satírico, gênero que diante dos cânones da poética clássica não gozava do mesmo status da lírica e do drama. Nesse contexto, foi relegado a um plano inferior na

arte poética então em voga. Ressalta-se que ao comportar a comicidade, o riso e a irreverência como referentes basilares de sua produção, e pela mistura desses recursos, a sátira encontrou, nos cânones clássicos, a resistência e o descrédito ao estilo. Como observamos na etimologia do termo:

[...] A etimologia latina da palavra, em que “satura” [termo que deu origem à sátira] significa “mistura”, já indica um dos motivos para marginalização da sátira pela poética clássica: o total desrespeito à unidade de tom. De fato, uma das características da sátira antiga é a apropriação paródica dos mais diversos gêneros literários da Antiguidade, incluindo uma heterogeneidade estilística em que prosa e verso se encontravam misturados no mesmo texto. (NUTO, 2011).

Mesmo diante do desprestígio, o gênero satírico se desenvolve e ganha muitos adeptos ao longo do tempo. Cria, contudo, elementos bastante distintos da comédia na medida em que passa a ser instrumento de denúncia, revelação e, por isso mesmo, passa a abrir, notoriamente, espaço para reflexões filosóficas a partir do exercício da crítica. Vale ressaltar que, embora comportando traços em comum, ambas distinguem-se pela crucial diferença entre o riso por graça/diversão (comédia) e o riso sarcástico de deboche que, ridicularizando comportamentos e situações, promove a exposição pública, provocando, muitas vezes, a mudança de hábitos.

Tendo como pontos altos a crítica e a ridicularização, e os utilizando como armas mordazes, o gênero satírico enfoca hábitos de pessoas tanto no contexto individual quanto genérico, intencionando uma espécie de punição pela conduta irregular aos olhos de quem escreve:

De fato, o objetivo da sátira é atacar os males da sociedade, o que deu origem à expressão latina: *castigat ridendo moris*, que se pode traduzir livremente como “castigar os costumes pelo riso”. Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois se constrói através do rebaixamento de personalidades (reais ou fictícias), instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser tratados em estilo elevado. Ou seja: a sátira ri de assuntos e

peessoas “sérias”, para denunciar o que há de podre por trás da fachada nobre impingida à sociedade. Portanto o riso satírico é diametralmente oposto à idealização épica. (NUTO, 2011).

A idealização épica de que trata o artigo citado refere-se aos ideais estéticos reunidos no modelo de composição mais prestigiado no período clássico: o poema épico. De acordo com os princípios aristotélicos, esse gênero obedece a preceitos muito restritos, assim definidos:

De acordo com a experiência, o metro que melhor se ajusta é o heroico. Se, com efeito, alguém compusesse uma imitação narrativa em qualquer outro ou em vários metros, a inadequação seria flagrante; o heroico é um metro mais pausado e amplo; por isso abriga melhor os termos raros e as metáforas; a imitação narrativa é, assim, mais esmerada que as outras. O verso jâmbico e o tetrâmetro são movimentados, próprios o primeiro para a dança o segundo para a ação. Outrossim, mais descabido seria misturá-los, como Quêmeron. Por isso em composições longas ninguém usa outro verso senão o heroico, mas, como dissemos, a natureza mesma ensina a escolher o conveniente. (ARISTÓTELES, 1995, p. 47).

É nesse contexto que a ironia byroniana manifesta toda a sua irreverência. Utilizando convenientemente a brecha que o próprio Aristóteles admite existir, Byron, a partir de sua própria “natureza”, cria uma obra singular em forma e conteúdo.

No que se refere ao poema *Don Juan*, objeto desta pesquisa, Lorde Byron particularmente afronta vários dos padrões clássicos, contrapondo a estrutura formal do épico às aventuras pouco honrosas do protagonista. No que tange a forma, sua composição mantém a forma fixa de poema épico com estrutura baseada em cantos e versos metrificados ao modelo de Camões (CAMPOS, 2009, p. 11), seguindo a tradição clássica. Segundo Schramm, na entrevista concedida para essa pesquisa, “A associação com o modelo de Camões pode ser inferida pelas alusões que Byron faz ao poeta português em várias de suas composições. Como observamos em *English Bards and Scotch Reviewers [A Satire]* (1809):

*Behold the Ballad-monger SOUTHEY rise
 To him let CAMOENS, MILTON, TASSO yield,
 whose annual strains, like armies take the field.
 [...]
 Let MOORE still sigh; let STRANGFORD steal
 from MOORE,
 And swear that CAMOENS sang such notes of
 yore;*

Para Schramm,

Byron ironiza Southey e Stratford, ambos tradutores de Camões. O segundo dístico é um ataque direto à tradução de Stratford. Byron, portanto, possuía ou achava que possuía alguma capacidade de julgar Camões no original. Observamos também que no primeiro dístico Byron coloca ‘Camoens’ ao lado de Milton e Tasso (seu contemporâneo e admirador) – autores de épicos; sendo que a *Jerusalem Liberta*, também em oitava rima, foi famosamente inspirada pelos *Lusíadas*, vide o soneto de Tasso (Centenário da Índia). (SCHRAMM, 2013).

Schramm também identifica convergências métricas nos modelos de Camões e Byron, como demonstra o exemplo a seguir, em que o tradutor apresenta sua interpretação da relação entre Byron e Camões em uma disposição paralela de uma estrofe de *Don Juan* ao lado de Os *Lusíadas* com o objetivo de percebermos a correspondência estrutural:

Canto III – Estrofe 108 de <i>Don Juan</i>	Canto I – Estrofe 01 de Os <i>Lusíadas</i>
Primeiro vamos fazer a escansão conforme a tradição inglesa. Colocarei os pés entre (parênteses) e as tônicas em negrito:	Eu coloco em negrito a sexta sílaba, máxima do decassílabo heroico, e a última sílabla tônica, sempre a décima. Haverá exceções...

<p>(Soft Hour!) (Which wakes) (the wish) (and melts) (the heart)</p>	<p>As/ ar-/mas/ <u>e os</u>/ Ba/rões/ as-/si/na/la/dos</p> <p>Elisão <u>sublinhada</u>.</p> <p>Note a presença dos iambos camonianos</p> <p>(As ar-) (mas e os) (Ba - rões) (as- si) (na - la)</p>
<p>(Of those) (who sail) (the seas,) (on the) (first day)</p>	<p>Que/ da O/ci/den/tal/ pra/ia/ Lu/si/ta/na</p> <p>de novo o iambos.</p> <p>(que da O-) (-ci den) (tal prai-) (-a Lu) (-si ta)</p>
<p>(When they) (from their) (sweet friends) (are torn) (a - part;))</p>	<p>Por/ ma/res/ nun/Ca/ <u>de</u> <u>an</u>/tes/ na/vê/ga/dos</p> <p>(Por ma-) (-res nun-) (-ca de an-) (tes na) (ve ga)</p>
<p>(Or fills) (with love) (the pil) (grim on) (his way)</p>	<p>Pas- /sa/ram/ <u>ain</u>/da a/lém/ da/ Ta/pro/ba/na,</p> <p>(Pas- sa) (-ram ain-) (-da além) (da Ta-) (pro -ba)</p>
<p>(As the) (far bell) (of Ves-) (-per makes) (him start;))</p>	<p>Em/ Pe-/ri/gos/e/ guer/ras/ es/for/ça/dos (07)</p> <p>(Em pe-) (-ri -gos) (e guer-) (-ras es-) (-for -ça)</p>

<p>(See ming) (to weep) (the dy-) (-ing day's) (de - cay;))</p>	<p>Mais /do/ que/ pro/me/tia /a/ for/<u>ça hu</u>/ma/na</p> <p>Esse é mais difícil, porque o verso pede que não se faça a elisão tripla em (ti-a a)</p> <p>Veja que fácil se passamos para a contagem inglesa, marcando os iambos:</p> <p>(Mais do) (que pro-) (me- tia) (a for-) (-<u>ça hu</u> - ma)</p>
<p>(Is this) (a fan-) (-cy which) (our rea-) (-son scorns)?)</p>	<p>E en/tre /gen/te/ re/mo/ta e/di/fi/Ca/RAM</p> <p>Perfeito, note que declamando podemos fazer a elisão também com humana do verso anterior. O 'E' inicial não conta</p> <p>(E en - tre) (gen - te) (re - mo) (<u>ta e-</u> di) (fi - ca)</p> <p>Note que, aqui, a projeção iâmbica demonstra essa pequena anomalia na cadência. Como Byron no sexto verso, Camões produz nesse seu penúltimo uma inversão trocaica, que nesse caso contamina o segundo pé, na minha opinião. Depois, os três últimos pés voltam para o padrão iâmbico.</p>

<p>(Ah! su-) (rely No-) (-thing dies) (but Some-) (-thing mourns.)</p> <p>Note que no inglês são mais raras as rimas paroxítonas, embora Byron as use bastante – as <i>feminine rhymes</i>. Nessa estrofe nenhuma ocorre: <i>mourns</i> e <i>scorns</i>, são monossilábicas. Quando ocorrem, fazemos o mesmo que em português e contamos só as últimas sílabas tônicas.</p> <p>Note que no sexto verso temos uma discreta anomalia, com a inversão trocaica no primeiro pé. (SEEming) A inversão quase contamina o segundo pé, mas essa sílaba longa em weeeeeep resolve, para o meu ouvido, o verso, de volta para o padrão iâmbico. Mas Byron geralmente usa mais palavras latinas e polissilábicas.</p>	<p>No/vo/ Rei/no/, que/ tan/to/ su/bli/ma/ram;</p> <p>Novamente a inversão trocaica. Camões tinha um ouvido fenomenal e fez o ritmo variar nos dísticos finais. Uma bela dica para o tradutor.</p> <p>(NO - vo) (rei -no) (que tan-) (-to su-) (-bli ma)</p> <p>Claro que essa leitura em pés é artificial em português. Mas Camões utiliza esse artifício – e eu entendo esse artifício como uma ferramenta de formação de oitavas que se comunicam com a prosódia inglesa. O caminho inverso também é possível, como discutimos: é perfeitamente possível fazer uma leitura silábica dos pentâmetros iâmbicos de Byron, onde acharemos vários decassílabos heroicos escondidos.</p>
---	--

Fonte: Schramm, 2013.

A oitava rima de Byron se assemelha às oitavas camonianas inicialmente pelo desenho do poema no papel, o qual forma um representação gráfica muito parecida entre ambas. Mas as convergências vão muito além disso, como podemos observar na correspondência de metro que a combinação do pentâmetro iâmbico e seus cinco pés métricos (formados por duas sílabas) oferece em relação aos decassílabos de Camões escandidos e ilustrados no modelo inglês. E também podem ser notadas nos esquemas sonoros caracterizados pela combinação de rimas alternadas e dístico final. Outra característica em comum são as sonoras assonâncias e aliterações internas dos versos, como demonstra o exemplo acima.

A estrofe acima citada permite demonstrar uma relação dos delineadores do discurso lírico tradicional no que tange à forma. O poema compõe-se por versos que se encontram unidos por uma disposição rítmica e anímica, cuja sutileza estimula a percepção profunda do texto poético.

No que se refere ao conteúdo, o Gênero Épico é tradicionalmente associado a grandes venturas e conquistas de um herói ou de um povo. Aqui, contudo, a representação é de um herói incomum a quem o narrador busca para figurar em seus versos. Tal como pode ser constatado na estrofe que abre o Canto I:

Canto I – Estrofe 01
<i>I want a hero, an uncommon want,</i>
<i>When every year and month sends forth a new one,</i>
<i>Till after cloying the gazettes with cant,</i>
<i>The age discovers he is not the true one.</i>
<i>Of such as these I should not care to vaunt;</i>
<i>I'll therefore take our ancient friend Don Juan.</i>
<i>We all have seen him in the pantomime</i>
<i>Sent to the devil somewhat ere this time.</i>

Ao criar um herói despidido de sua condição tradicional, Byron corrobora para as modificações dos padrões literários com seu novo modelo de herói:

Até o século XIX, grosso modo a épica caracterizou-se por um tom majestoso e mesmo religioso, e por conter as sublimes façanhas dum herói que simbolizava as grandezas de sua pátria e mesmo de toda a Humanidade: num mundo estratificado, havia lugar certo para o herói. Com o advento do Romantismo e a consequente derrubada das carcomidas e tradicionais estruturas, desaparece o herói e nasce o não herói ou o anti-herói, pois no mundo novo deixou de haver espaço para as concepções míticas segundo o antigo figurino. (MOISÉS, 1984, p. 73).

O perfil do protagonista de *Don Juan*, a quem Byron atribui uma natureza bastante cotidiana e, portanto, não idealizada, ilustra a nova concepção. Juan é semelhante a qualquer outro homem do período e

assim são retratados os acontecimentos a sua volta. Exemplo disso é o trecho que narra a briga entre Juan e Alfonso, o marido traído de Julia com quem Juan tinha um caso. Encerrando o embate e o canto, Byron confirma a representação do herói pouco glorioso que sai da situação em circunstâncias constrangedoras, pois vence o oponente, mas sai despido do duelo.

Canto I – Estrofe 188
<i>Here ends this canto. Need I sing or say</i>
<i>How Juan naked, favoured by the night,</i>
<i>Who favours what she could not, found his way</i>
<i>And reached his home an unseemly plight?</i>
<i>The pleasant scandal which arose next day,</i>
<i>The nine days' wonder which was brought to light,</i>
<i>And how Alfonso sued for a divorce</i>
<i>Were in the English newspapers, of course.</i>

Desse modo, Byron inaugura um novo modelo, um anti-herói que já vinha sendo esboçado em suas obras anteriores: *Childe Harold Pilgrimage*, *Lara* e *The Corsair* tomam forma e se consolidam em *Don Juan* concretizando a negação da idealização mítica do herói e da tradição épica.

Também em outros aspectos o Poeta Lorde transgride os padrões: em sua construção poética Byron usa um padrão formal com vocabulário informal, por vezes chulo. Além disso, trata de temas e personagens em situações pouco convencionais e honrosas, como vemos na passagem citada anteriormente em que o narrador relata o duelo entre Juan e Don Alfonso. A narrativa do enfrentamento mistura o tom dramático da batalha pela honra à comicidade que desdenha do ocorrido na medida em que, jocosamente, insere detalhes inusitados, como a menção, entre parênteses, ao sangue do nariz de um dos lutadores:

Canto I – Estrofe 186
<i>Alfonso grappled to detain the foe,</i>
<i>And Juan throttled him to get away,</i>
<i>And blood ('t was from the nose) began to flow;</i>
<i>At last, as they more faintly wrestling lay,</i>
<i>Juan contrived to give an awkward blow,</i>
<i>And then his only garment quite gave way;</i>
<i>He fled, like Joseph, leaving it; but there,</i>
<i>I doubt, all likeness ends between the pair.</i>

Também no desfecho do canto em questão a riqueza de detalhes corrobora a constatação de que o enfrentamento se dá em condições pouco convencionais, revelando a irônica fragilidade do vencedor que foge encoberto pela escuridão.

Estes artifícios da narrativa quebram o clima tenso da disputa e desarmam também o leitor, que passa a ler o episódio ciente do caráter irônico que o autor imprime. Essa é a estratégia assim descrita por Muecke:

Uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia, tem apenas o som de uma palmada. Em outras palavras, a ironia instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isso não seja tudo o que ela é). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “translitera” não expresso de significação contrastante. (MUECKE, 1995, p. 58).

Ao definir a ocorrência da ironia como um “jogo para dois jogadores”, Muecke aborda a relação de cumplicidade entre o ironista e o receptor da ironia. Exemplificando esse recurso observamos que no encerramento do canto o narrador dirige-se ao leitor e resume o desfecho do caso que termina em escândalo, obviamente registrado pelos jornais.

Toda essa composição não convencional está consoante às premissas advindas do Romantismo: contradição, ousadia e desrespeito aos padrões estimulam produções, como esse famoso poema do Poeta Lorde, bem como poemas de seus seguidores. Vale lembrar que Byron é considerado importante expoente desse movimento literário que destrói alguns padrões e inaugura novos. Encontrando eco em seu tempo e sob a inspiração de precursores como Decameron, Byron revela o melhor do seu estilo em uma composição agora comparada por Lacerda (2009) à sátira menipeia – gênero marginal caracterizado pela desobediência aos padrões clássicos, cuja origem está perdida no tempo.

Alguns estudos relacionam esse gênero a Terêncio (116 a 27 a.C.). Há ainda a associação do adjetivo *menippeae* a Menippus – filósofo grego da escola dos cínicos (século III a.C.), que despreza as convenções sociais seguindo, exclusivamente, as leis da natureza

associadas à liberdade natural e encontrando dessa forma o estilo ideal para suas divagações.

Como afirma Bakhtin (2005, p. 114), a sátira menipeia caracteriza-se por “uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica”. A descrição bakhtiniana esclarece ainda outras importantes características do gênero:

A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. (BAKHTIN, 2005, p. 114, grifos do autor).

Quanto à forma, Bakhtin refere-se à concomitância de gêneros, à fusão de estilos:

A menipéia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso. Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação. As partes em verso sempre se apresentam com certo grau de paródia. (BAKHTIN, 2005, p. 37).

É inquestionável o fato de que há mistura de gêneros em *Don Juan*. O poema pretende-se épico pela forma: cantos metrificados narram as aventuras de um herói típico, cuja associação ao conquistador sem caráter, ao amante irresistível, ao aventureiro desregrado que fora retratado na ópera de Molière e nas tradições romanescas de Sevilha é evidente e ganha um tipo novo, uma “recaricaturização” que no texto de Byron remete ao estilo autobiográfico, característico do autor.

Uma evidência, nesse sentido, é destacada por um de seus mais renomados biógrafos, Marchand, que cita uma declaração do Poeta Lorde a respeito da pluralidade de seu caráter e da dificuldade de definição de sua personalidade. *Lord Byron* faz referência a diferentes características que poderão ser abordadas por seus biógrafos. Dentre elas, seu lado Don Juan moderno:

It will render the statements of my future biographers more amusing; as I flatter myself I shall have more than one. Indeed, the more the merrier, say I. One will represent me as a sort of sublime misanthrope, with moments of kind feeling. This, par example, is my favorite role. Another will portray me as a modern Don Juan; and a third [...] will, it is to be hoped, if only for opposition sake, represent me as an amiable, ill-used gentleman, 'more sinned against than sinning'. Now, if I know myself, I should say, that I have no character at all [...] But, joking apart, what I think of myself is, that I am so changeable, being everything by turns and nothing long, I am such a strange mélange of good and evil, that it would be difficult to describe me. (MARCHAND, 1957, p. 1066, grifo nosso).

Nessa passagem Byron evidencia a pluralidade e contradição de sua personalidade. Ao citar alguns dos possíveis aspectos abordados por seus biógrafos, aponta algumas de suas principais características. Em se tratando de seu caráter, Byron não perde o trocadilho e aproveita para fazer uma tirada cômica, dizendo que ele, por si mesmo, diria que na verdade não tem caráter algum.

Esse é o espírito do poema *Don Juan*. Irreverente e inteligente, no qual se percebe também que o autor não pretendia ser discreto em suas críticas e abordagem de temas polêmicos, como observamos na contracapa da versão bilíngue da editora Catedra:

Don Juan no solo fue una apuesta importante para la gloria literaria, sino que representaba el esfuerzo de Byron para reformar el gusto literario de la época a favor de Pope, asi como su intento de un golpe contra la hipocresía e el hastío de la sociedad del momento y abanderar la gloriosa

causa de la libertad de pensamiento. (BYRON, 2009, contracapa).

Tanto o talento quanto o intento crítico-social por meio da sátira ficam evidente ao observarmos as engenhosidades do texto. O estilo particularmente irônico do poeta utiliza diferentes aspectos da ironia como ponto basilar para construir seu épico e atribui a ele características bastante particulares por meio desse recurso, o qual detalharemos no próximo tópico.

George Gordon Byron, que era conhecido por seu gênio rebelde e espírito revolucionário, propõe-se a escrever um “épico renegado” e assim o faz. Recheado pela crítica ferina, ataques aos desafetos e digressões filosóficas, o poema *Don Juan* representa um marco da literatura ocidental por seu caráter irreverente e pela profundidade de sua ironia. Característica marcante dessa obra, a ironia serviu ao Lorde como recurso satírico e narrativo, destacando-se como estratégia de composição na constituição de sua obra-prima.

Na tentativa de identificar aspectos que caracterizem este recurso, recorreremos a Muecke (2005, p. 51), que busca “um traço comum isolado, ou talvez um conjunto de semelhanças familiares, alguma coisa que apareça em todos os exemplos de ironia e apenas na ironia”, aos quais denomina características básicas e variáveis do fenômeno. Com o objetivo de identificar a ocorrência da ironia na composição e melhor compreender a relação do fenômeno com nosso objeto de pesquisa, exploraremos a correlação entre tais características e a constituição do épico por meio de trechos do poema que nos permitirão evidenciar o uso daquela.

A primeira característica básica citada pelo pesquisador é *Aparência e realidade*, e corresponde a um dos principais elementos que compõem o poema em questão, apresentando-se sob diferentes aspectos. Isso porque quase toda a trama se passa tendo como pano de fundo a hipocrisia de alguns personagens que procuram demonstrar o que de fato não são. É o caso da mãe do protagonista, que se pretende moralista e pratica atos “imorais” como o adultério. Também de Pedrillo, o tutor que, se presume, guiará os demais nos momentos de dificuldade, e que no entanto é um dos primeiros a entrar em desespero; e ainda é o que ocorre de um modo genérico à sociedade londrina representada pelo casal Amundville e seus convidados.

Há também a descrição de circunstâncias que aparentam uma realidade que no decorrer da narrativa se revela inverídica, como, por exemplo, na chegada de Juan à Inglaterra narrada no canto XI. O

destaque da passagem fica por conta do momento em que o protagonista anda pela cidade admirando as qualidades de *Shooter's Hill*, denominação que representa uma clara alusão a Londres, onde, contrariando as expectativas criadas nos primeiros versos, Juan é surpreendido pela dura realidade do lugar:

Canto XI – Estrofe 10
<i>'Here are chaste wives, pure lives. Here people pay</i>
<i>But what they please, and if the things be dear,</i>
<i>'tis only that they love to throw away</i>
<i>Their cash, to show how much they have a year.</i>
<i>Here laws are inviolate; none lay</i>
<i>Traps for the traveler; every highway's clear.</i>
<i>Here he was interrupted by a knife,</i>
<i>With 'Damn your eyes! Your money or your life'!</i>

É certo que o conhecimento prévio acerca do estilo satírico do poeta nos leva a compreender que todas as afirmações iniciais são irônicas e que todo o discurso de Byron se dá no sentido de criticar justamente os aspectos que ele destaca inicialmente como positivos. Contudo, considerando a estratégia discursiva e a estruturação do poema, percebemos que esse recurso é alcançado justamente pela contradição entre a imagem apresentada e sua real intenção. Confirmando, inconfundivelmente, esse propósito, o final inesperado e contraditório arremata a estrofe com um assalto que toma de surpresa tanto a personagem quanto o leitor. A estratégia utilizada pelo autor nessa passagem confirma o caráter e a intenção irônica da composição de Byron.

O trecho citado também exemplifica outras duas características da ironia apontadas por Muecke: *pretensão irônica* e *inconsciência confiante*. A primeira se refere à intenção da ironia, um recurso consciente do ironista de *Don Juan*, que a promove por meio das circunstâncias descritas na narrativa e caracteriza assim a pretensão irônica como uma estratégia do narrador, que a promove intencionalmente.

A inconsciência confiante, por sua vez, trata da vítima da ironia, que também pode ser observada na oitava citada anteriormente, pois a passagem demonstra a inconsciência do protagonista, que está maravilhado com as inúmeras qualidades do lugar, entre elas a

segurança oferecida aos viajantes, quando é surpreendido pela evidente falta desta.

Há ainda mais uma importante característica da ironia apontada por Muecke: *comoção da plateia/receptor*, cuja ocorrência percebemos em todo o enredo de *Don Juan*. No poema, o narrador conduz o leitor, envolvendo-o profundamente na trama. Entendemos que o recurso mais diretamente responsável por essa característica seja o envolvimento que o narrador estabelece com o leitor por meio de invocações e alusões que parecem excluir o protagonista. Desse modo, ele faz do leitor seu cúmplice e motiva-o a permanecer atento ao desfecho da história que surpreende constantemente, quer seja por suas tiradas zombeteiras ou por algum acontecimento improvável. Exemplo:

Canto XI – Estrofe 12
<i>Juan, who did not understand a word</i>
<i>Of English, save their shibboleth ‘God damn!’</i>
<i>And even that he had so rarely heard,</i>
<i>He sometimes thought ‘t was only their ‘Salaam’</i>
<i>Or ‘God be with you!’ – and ‘tis not absurd</i>
<i>To think so, for half English as I am</i>
<i>(To my misfortune) never can I say</i>
<i>I heard them wish ‘God with you,’ save that way _</i>

Nessa passagem percebemos o modo como o narrador, que utiliza a língua inglesa – elemento comum entre ele e o leitor, mas desconhecido pelo protagonista – torna-se cúmplice do leitor. Ambos observam, oniscientes, os infortúnios de Juan que, por não compreender a língua, toma por saudação um xingamento dos ingleses. Ainda no mesmo trecho o narrador aproveita para demonstrar seu descontentamento com a pátria, ao afirmar não ser absurda aquela interpretação. É interessante perceber como os recursos irônicos utilizados por Byron se alternam e se fundem, formando um conjunto irônico constante e coeso.

Após comprovar a larga utilização da ironia na composição, passemos a refletir sobre o conceito da ironia em si; sua evolução e abrangência serão tratadas no item a seguir.

1.1.1 A Evolução do Conceito

Explicar ou definir a ironia não é tarefa fácil, pois a amplitude do termo e suas inúmeras implicações dificultam uma definição que abranja todas as suas dimensões. No presente estudo, tomaremos como base algumas das importantes contribuições reconhecidas nesse campo, e a partir delas objetivamos observar a reconstrução da ironia no épico satírico *Don Juan* de Lord Byron.

Atualmente, uma definição corriqueira é encontrada no Dicionário Michaelis (2012, grifos na fonte): “**1** *Ret* Figura com que se diz o contrário do que as palavras significam. **2** Dito irônico. **3** Ar ou gesto irônico. **4** Zombaria insultuosa; sarcasmo: *Ironia do destino*.”. Definição essa também comumente encontrada em livros didáticos e manuais de estudos literários, com pequenas variações.

De fato, essa definição abrange o conceito básico do termo. Contudo, a relação entre a nomenclatura e a abrangência do fenômeno é muito mais ampla. Além disso, a evolução do conceito, que vem sofrendo transformações ao longo dos séculos, também nos leva a observar que abrangência ele alcança.

Sabe-se que a origem etimológica do termo ironia deriva da forma primitiva “eironeia” utilizada desde a República de Platão, conforme destaca Muecke (1995, p. 31): “Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo como ‘uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas’”.

Desde então, a compreensão da ironia passou por constantes transformações, alterando-se não só quanto ao termo, mas também ao entendimento que se tem dela. Percebemos, pois, que historicamente a tentativa de conceituá-la passa por Homero, Aristóteles, Sófocles, entre outros, e refere-se ao uso de expressões que afirmam o contrário do que querem dizer, ou seja, utilizam o dito pelo não dito. Tal concepção é a mais difundida e aceita até hoje, como se observa em Kierkegaard (1991, p. 50), para quem a ironia relaciona-se intimamente à oposição entre o conteúdo da mensagem e seu real significado: “é essencial ao irônico jamais enunciar a ideia como tal, mas apenas sugerir-la fugazmente, e tomar com uma das mãos o que é dado por outra.”.

Na língua inglesa, o termo propriamente dito aparece pela primeira vez em 1502, entrando, contudo, no vocabulário geral somente no século XVIII. A partir de então, devido à evolução cultural e às transformações sociais simultâneas ao Romantismo, a palavra assumiu significados novos, passando a ter dimensões ampliadas. É o que lemos nas considerações de Muecke (1995), que realiza um resgate histórico

sobre a evolução do conceito de ironia destacando a contribuição dos irmãos Friedrich e August Schlegel, de Ludwig Tieck, Karl Solger e Connop Thirlwall. Muecke aponta que eles atribuíram ao termo concepções abrangentes, e refere-se a essas contribuições como “Conceitos de Ironia Posteriores”.

A partir daqueles teóricos, no final do século XVIII e começo do XIX se promove uma revolução radical no conceito de ironia, a qual passa a ser vista não só como recurso utilizado intencionalmente (ironia verbal ou instrumental), mas também como “algo observável” e representável na arte (ironia situacional ou observável).

Inaugura-se desse modo a concepção dialógica da ironia, a qual será observada em excertos do poema *Don Juan* no item seguinte.

1.1.2 A Natureza Dialética da Ironia Instrumental e Situacional em *Don Juan*

A ironia enquanto estratégia discursiva no texto literário pode ser observada em duas dimensões distintas: verbal ou instrumental e situacional ou observável, e o seu emprego enquanto estratégia discursiva é distinto de acordo com o modo de representação do texto.

A Ironia Instrumental representa os recursos verbais aplicados ao texto para promover a ironia. A inversão semântica aplicada ao sentido de um enunciado que pretende significar seu oposto é a mais conhecida deles, o que caracteriza a existência de um ironista, ou seja, alguém que promove a ironia intencionalmente. E assim também os recursos gráficos como as aspas, parênteses, reticências e outros são utilizados para evidenciar esse intento.

Por sua vez, a Ironia Situacional ou observável surge da possibilidade do registro das circunstâncias irônicas a partir da observação de uma situação, um acontecimento ou uma cena. Nesse sentido toma-se como exemplo a apresentação de circunstâncias que quebram a expectativa lógica, como um ladrão sendo roubado.

A coexistência e a correlação das dimensões da ironia discursiva descrita por Muecke (1995), apontada no item anterior, caracterizam-se como ponto alto da ironia no poema *Don Juan*. De modo que é nessa perspectiva que realizo a observação de sua ocorrência.

Primeiramente destaco as descrições das circunstâncias irônicas enquanto sequência de acontecimentos que, combinados, produzem o efeito irônico da ironia situacional. Tomo como primeiro exemplo a narrativa do envolvimento de Juan com Julia. Observa-se, nessa passagem, que o envolvimento do jovem se dá com a amiga de sua mãe,

a qual, por sua vez, mantém um relacionamento secreto com o marido da amiga. Esse encadeamento ocorre numa sequência de relações proibidas, dissimuladas e encobertas pela suposta virtude de todos os envolvidos. Byron utiliza vários recursos estilísticos nessa passagem a fim de que o leitor integre-se à trama e conheça as personagens profundamente, discernindo entre a aparência que pretendem sustentar e a realidade de suas ações e intenções. O caráter fingido do relacionamento entre Julia e o marido descrito pelo Lorde é percebido no trecho:

Canto I – Estrofe 65
<i>Alfonso was the name of Julia's lord,</i>
<i>A man well looking for his years, and who</i>
<i>Was neither much beloved nor yet abhorr'd:</i>
<i>They lived together, as most people do,</i>
<i>Suffering each other's foibles by accord,</i>
<i>And not exactly either one or two;</i>
<i>Yet he was jealous, though he did not show it,</i>
<i>For jealousy dislikes the world to know it.</i>

Nota-se, nos versos, o destaque a um tema recorrente ao longo do poema, ou seja, as relações fingidas e cômodas diante da sociedade; eles também fornecem informações importantes acerca das personagens. O marido de Julia, Alfonso, é retratado como um homem mais velho no segundo verso, “*A man well looking for his years [...]*”, considerado como um homem de boa aparência apesar de sua idade. A estrofe informa ainda que o marido de Julia nunca fora muito amado, mas também não aborrecido, e que os dois vivem juntos suportando-se mutuamente, como tantos outros casais. No final, o autor arremata a estrofe com uma referência ao ciúme que Alfonso sente mas esconde, uma vez que não pretende demonstrá-lo aos demais devido ao fato de que isso poderia ser considerado sinal de fraqueza por não ser um sentimento nobre, digno de admiração e exposição pública.

Depois dessa passagem, dando continuidade ao seu épico, Byron acrescenta ao cenário a referência à amizade de Julia com D. Inez – uma mulher mais velha com quem Julia tinha pouco em comum:

Canto I – Estrofe 66
<i>Julia was—yet I never could see why—</i>
<i>With Donna Inez quite a favourite friend;</i>

<i>Between their tastes there was small sympathy,</i>
<i>For not a line had Julia ever penn'd:</i>
<i>Some people whisper but no doubt they lie,</i>
<i>For malice still imputes some private end,</i>
<i>That Inez had, ere Don Alfonso's marriage,</i>
<i>Forgot with him her very prudent carriage;</i>

E a seguir insinua os reais interesses da mãe de Juan na amizade com Julia e na aproximação que promove entre seu filho e a amiga:

Canto I – Estrofe 101
<i>But Inez was so anxious and so clear</i>
<i>Of sight that I must think on this occasion</i>
<i>She had some other motive much more near</i>
<i>For leaving Juan to this new temptation.</i>
<i>But what that motive was I shan't say here;</i>
<i>Perhaps to finish Juan's education,</i>
<i>Perhaps to open Don Alfonso's yes</i>
<i>In case he thought his wife too great a prize.</i>

As estrofes apresentadas são importante elemento na constituição da sequência narrativo-irônica, pois esclarecem ao leitor a relação entre D. Inez e D. Alfonso, bem como o caráter manipulador da mãe de Juan. Esse esclarecimento é feito por meio de uma ironia situacional que apresenta uma circunstância inusitada na qual o discurso moralista e religioso de Dona Inez contrasta com sua prática depravada. Em um sentido mais amplo, a passagem serve também como crítica aos costumes e valores de toda aquela sociedade.

Na mesma passagem Byron se utiliza da inversão semântica, recurso básico da ironia instrumental, quando o verso “*Some people whisper but no doubt they lie*” faz uma afirmação que objetiva comunicar o oposto do que está anunciado.

Essas passagens, aliadas ao contexto e às descrições e circunstâncias narradas ao longo do Canto I envolvendo as personagens citadas, não deixam dúvidas a respeito do intento irônico satírico do autor, que não se intimida em revelar até mesmo os detalhes de caráter psicológico e intencional das personagens, como vemos na oitava seguinte:

Canto I – Estrofe 67
<i>And that still keeping up the old connection,</i>
<i>Which time had lately render'd much more chaste,</i>
<i>She took his lady also in affection,</i>
<i>And certainly this course was much the best:</i>
<i>She flatter'd Julia with her sage protection,</i>
<i>And complimented Don Alfonso's taste;</i>
<i>And if she could not (who can?) silence scandal,</i>
<i>At least she left it a more slender handle.</i>

Aqui, mais uma vez, Byron relaciona o ocorrido com as referidas personagens à prática comum da sociedade da época. Desse modo, o poeta, mais uma vez, critica a falsa moral e a preocupação com a aparência que caracterizavam a sociedade inglesa do século XIX, as quais castigava por meio de sua ironia.

Nesse sentido, constatamos nos versos citados a insinuação irônica de Byron induzindo o leitor à percepção do comportamento interesseiro e dissimulado de Don Alfonso e Dona Inez, bem como a relação proibida que ambos sustentavam às escondidas.

Percebemos, no desenrolar dos fatos, que o leitor é levado a inferir que o discurso moralista da mãe de Juan é fingido, assim como o amor de D. Alfonso é questionável e, por fim, a perceber a hipocrisia de toda aquela sociedade que tem o mesmo padrão de comportamento mas, apesar disso, forma um batalhão que segue a casa de D. Alfonso com o objetivo de flagrar a traição de Julia e castigá-la por sua imoralidade:

Canto I – Estrofe 137
<i>'For God's sake, Madam—Madam—here 's my master,</i>
<i>With more than half the city at his back—</i>
<i>Was ever heard of such a curst disaster!</i>
<i>'T is not my fault—I kept good watch—Alack!</i>
<i>Do, pray undo the bolt a little faster.</i>
<i>They 're on the stair just now, and in a crack</i>
<i>Will all be here; perhaps he yet may fly.</i>
<i>Surely the window's not so very high!'</i>

Outro importante recurso de ironia instrumental da composição de *Don Juan* é a inusitada denominação de algumas personagens. Tanto a caracterização física e psicológica quanto a própria denominação a

elas atribuídas são utilizadas por Byron como recurso irônico. Nesse sentido, percebemos a clara alusão a Suvorov, valente general do exército de Catarina, a Grande, na denominação do personagem Suvarrow. No trecho que segue, observa-se a descrição do general que encontra Juan e Johnson e os lidera nos ataques a Ismail:

Canto VII – Estrofe 55
<i>Suvarrow chiefly was on the alert</i>
<i>Surveying, drilling, ordering, jesting, pondering;</i>
<i>For the man was, we safely may assert,</i>
<i>A thing to wonder at beyond most wondering –</i>
<i>Hero, buffoon, half-demon and half-dirt,</i>
<i>Praying, instructing, desolating, plundering,</i>
<i>Now Mars, now Momus, and when bent to storms</i>
<i>A fortress, Harlequin in uniform.</i>

Esse recurso alia as dimensões instrumental e situacional da ironia na composição, pois Byron, ao mesmo tempo em que faz uso da denominação do general como forma de ironia, relaciona a ele características pouco honrosas que podem ser diretas, como no último verso – “um palhaço de uniforme” –, ou presumidas das circunstâncias que levam a inferir as poucas qualidades dos combatentes:

Canto VII – Estrofe 18
<i>Then there were foreigners of much renown,</i>
<i>Of various nations and all volunteers,</i>
<i>Not fighting for their country or its crown,</i>
<i>But wishing to be one day brigadiers,</i>
<i>Also to have the sacking of a town,</i>
<i>A pleasant thing to young men at their years.</i>
<i>'Mongst them were several Englishmen of pith,</i>
<i>Sixteen called Thompson and nineteen named Smith.</i>

O poeta também se utiliza de algumas peculiaridades de seus próprios familiares para a composição de suas personagens, e então as associações são inevitáveis, como observamos em um trecho da introdução da versão bilíngue (inglês e espanhol) publicada em Madrid, no qual a esposa do poeta é relacionada à personagem mãe do protagonista de *Don Juan*:

En 1814 Anna Isabella, o Annabella, Milbanke aceptó la oferta de matrimonio que Byron le había hecho unos dos años antes. Era una joven inteligente y culta, conocedora de las leyes matemáticas, rasgo que posteriormente Byron aplicaría a Doña Inés, la madre de Juan, y en quien muchos ven un retrato irónico de Lady Byron. (BYRON, 2009, p. 28).

A identificação de personagens byronianos com pessoas reais, personalidades ou pessoas ligadas ao autor é constantemente mencionada como estilo e recurso de composição na obra de Byron, como podemos constatar na biografia escrita por MacCarthy:

The problem in Don Juan that most exercised his friends were, first and foremost, Byron's portrait of Juan's mother, the bluestocking Donna Inez, all too easily recognizable as Lady Byron in her prim dimity dresses: 'dimity rhyming very comically to sublimity'. (MacCARTHY, 2002, p. 349).

Diante do exposto observamos a ampla abordagem irônica que as circunstâncias descritas em *Don Juan* recebem e que a ironia se dá também a partir da descrição detalhada das personagens e dos ambientes, criando a citada atmosfera de cumplicidade, a qual estabelece uma relação extremamente favorável à percepção dessa ironia com o leitor.

Ainda no que tange a construção da ironia, há também os recursos visuais do texto, característicos da ironia instrumental, os quais desempenham a função de orientar mais diretamente o leitor para o fato de que o texto traz mais do que seu sentido literal.

Esse recurso, embora não exclusivo da ironia, sinalizará ao interpretador que o enunciado pretende comunicar algo diferente do que o que está literalmente dito ali. É a materialização do princípio original do dito pelo não dito. E este exige a observação atenta do conjunto da composição e do contexto em que há a ocorrência desses sinais gráficos, de modo permitir a identificação do “significado irônico” do trecho.

Dentre os principais recursos gráficos que apontam para a identificação da ironia em *Don Juan* destacamos as aspas, fontes especiais, negritos e outros artifícios visuais utilizados por Byron em sua composição.

Observemos os exemplos:

Canto I – Estrofe 07
<i>That is the usual method, but not mine—</i>
<i>My way is to begin with the beginning;</i>
<i>The regularity of my design</i>
<i>Forbids all wandering as the worst of sinning,</i>
<i>And therefore I shall open with a line</i>
<i>(Although it cost me half an hour in spinning)</i>
<i>Narrating somewhat of Don Juan's father,</i>
<i>And also of his mother, if you 'd rather</i>

Nessa passagem, observamos que os parênteses foram utilizados para destacar uma declaração do narrador que, ao comentar o modo não convencional com que compõe seu poema, afirma, em separado do restante da estrofe, que necessita de circunlóquios para escrever sobre os pais do protagonista.

O recurso utilizado por Byron pode ser interpretado como um sussurro para o seu interlocutor, um aparte de efeito bastante irônico. No mesmo sentido, o uso das letras maiúsculas destacando palavras no interior dos versos atribui a esses termos uma atenção especial, embora nesse caso o efeito possa induzir o leitor a perceber uma elevação de tom na narrativa, como vemos na seguinte estrofe:

Canto I – Estrofe 62
<i>Wedded she was some years, and to a man</i>
<i>Of fifty, and such husbands are in plenty;</i>
<i>And yet, I think, instead of such a ONE</i>
<i>'T were better to have TWO of five and twenty,</i>
<i>Especiall in countries near the sun:</i>
<i>And now I think on 't, 'mi vien in mente,'</i>
<i>Ladies even of the most uneasy virtue</i>
<i>Prefer a spouse whose age is short of thirty.</i>

Nessa estrofe fica evidente a oposição entre os termos destacados (ONE/TWO). De acordo com o contexto da enunciação em que o narrador afirma que seria melhor para mulheres, até mesmo as de maior virtude, terem DOIS maridos de vinte e cinco a UM de cinquenta anos, tanto a circunstância como a oposição de termos e até mesmo a elevação do tom promovem o efeito irônico da passagem.

Nesse mesmo trecho observamos ainda outro recurso bastante utilizado por Byron em *Don Juan*, que é a utilização de expressões em

outros idiomas. Estas contribuem para a construção das rimas improváveis das quais o autor é adepto e que, surpreendendo o receptor, corroboram para o efeito irreverente e cômico da composição.

Constatamos ainda, no que se refere à identificação e interpretação dos marcadores de ironia, que vários aspectos precisam ser considerados. Observemos a primeira estrofe do Canto IX:

Canto IX – Estrofe 01
<i>O, Wellington! (or Villainton'—for Fame</i>
<i>Sounds the heroic syllables both ways;</i>
<i>France could not even conquer your great name,</i>
<i>But punn'd it down to this facetious phrase—</i>
<i>Beating or beaten she will laugh the same),</i>
<i>You have obtain'd great pensions and much praise:</i>
<i>Glory like yours should any dare gainsay,</i>
<i>Humanity would rise, and thunder Nay!</i>

Percebemos na primeira estrofe do canto IX o deboche promovido por uma alusão satírica ao duque de Wellington, alvo também da ironia byroniana, conforme lemos na nota de rodapé da edição bilíngue do poema: “*En estas diez primeras estrofas Byron muestra su aversión por El Duque de Wellington, tanto por sus campañas militares como por su amistad com Castelreagh, y su aprobación respecto a la política exterior de este.*” (BYRON, 2009, p. 889).

Aqui também percebemos a confirmação do intento irônico de Byron ao referir-se ao duque por meio do jogo sonoro das palavras Wellington e Villainton, relacionando o nome do duque ao termo pejorativo associado à vilania.

Para encerrar a estrofe, Byron finaliza a oitava com uma rima inusitada que associa o termo *gainsay* à interjeição negativa *Nay* que parece uma alusão inocente, mas tem repercussões políticas de acordo com o que lemos a seguir:

*It's a bold piece of urbanity, a nobleman
addressing a fellow nobleman in such a way as to
imply that he is (as we would put it) a war-
criminal. A certain smart at the fact that
Wellington had bedded both Caroline Lamb and
Frances Wedderburn Webster doubtless fuels
Byron's "young Hero" gibe; but it doesn't lessen*

the righteous, liberal aspect of his anger. John Murray could never have published these stanzas. (COCHRAN, 2011, p. 25, grifos no original).

Prosseguindo em nossa análise, observamos que as aspas também são um recurso frequente de Byron. Ele as utiliza para demarcação de trechos nos quais pretende destacar a entonação diferenciada. No exemplo adiante, o poeta emprega entre aspas uma expressão utilizada por Shakespeare no terceiro ato de MacBeth, caracterizando a citação também um artifício comum do Lorde.

Canto IX – Estrofe 04
<i>You are 'the best of cut throats'. Do not start;</i>
<i>The phrase is Shakspeare's, and not misapplied:</i>
<i>War 's a brain-spattering, windpipe-slitting art,</i>
<i>Unless her cause by right be sanctified.</i>
<i>If you have acted once a generous part,</i>
<i>The world, not the world's masters, will decide,</i>
<i>And I shall be delighted to learn who,</i>
<i>Save you and yours, have gain'd by Waterloo?</i>

Percebemos assim que as estratégias de Byron conciliam recursos da ironia instrumental e situacional e seu efeito irônico é inquestionável. Consideramos, no entanto, que diante das evidências da dualidade dessa ironia, temos a confirmação de que sua efetivação, em sentido mais abrangente só se dá pela relação com seus aspectos contextuais. De modo que fica evidente a necessidade da inter-relação de todo e qualquer recurso irônico com o seu entorno, como forma de estabelecer o sentido irônico dentro de uma determinada composição, conforme Hutcheon (2000).

Nesse sentido, também a citação ‘*the Best of cut throats*’ depende de sua contextualização histórica e cultural para que a correta associação seja possível. O conhecimento dos versos de Shakespeare, bem como a relação com o contexto de produção do poema – que remete tanto ao estilo do autor como à sequência narrativa do poema – são fundamentais para a percepção da ironia nessa passagem.

A observação dos recursos empregados por Byron para a composição de sua ironia evidencia também a necessidade de interpretação de “sinais” e reafirma, portanto, a importância do papel do receptor ou interpretador. Lembrando que “sinais de ironia não

sinalizam ironia até que sejam interpretados como tais” (HUTCHEON, 2000, p. 216), e que, para muitos, a boa ironia deveria ser discreta. Byron, contudo contraria esse princípio e escancara os sinais de sua ironia debochadamente, contrariando, mais uma vez, as expectativas.

O poeta utiliza a ironia como recurso proeminente de seu épico e imprime um caráter singular a *Don Juan*, pois utiliza não apenas o conceito primário da afirmação contraditória como fórmula irônica, mas, engenhosamente, faz uso da dialética relação entre a ironia situacional e instrumental em uma complexa rede de recursos que conduzem o leitor a uma percepção dos fatos e costumes sociais que pretende atacar. E assim Byron reafirma o caráter irreverente de sua composição, subvertendo até mesmo o conceito da “boa” ironia.

A ironia de Byron em *Don Juan* é a caracterizada pela conceituação de Friedrich Schlegel, o qual aponta uma concepção de ironia aberta, dialética, paradoxal ou “romântica” (SCHLEGEL apud MUECKE, 1995, p. 34-49).

É essa ironia que encontramos em *Don Juan*. Um texto repleto de paradoxos e inusitadas combinações que o caracterizam como representante dessa nova e abrangente concepção que passamos a analisar.

1.1.3 A Ironia Romântica em *Don Juan*

Das palavras de Muecke (1995) inferimos a importância do período romântico para a disseminação do conceito dialético de ironia:

Vimos que o conceito de ironia se estendeu, neste período romântico, para além da Ironia Instrumental (alguém sendo irônico) até incluir o que chamarei de Ironia Observável (coisas sendo vistas como irônicas). (MUECKE, 1995, p. 38).

Diante do novo panorama conceitual que amplia consideravelmente o conceito de ironia e permite abranger de modo mais completo a complexidade da constituição das obras como *Don Juan*, percebemos que o novo conceito abarca uma nova dimensão do fenômeno e amplia consideravelmente suas possibilidades. Com a ampliação do recurso irônico para além das fronteiras da inversão semântica da afirmação pela negação ou vice versa, a ironia possibilita a utilização não só de discursos irônicos, mas de descrição de circunstâncias, criação de enredos e representação de personagens

irônicos. Tais recursos permitem ainda uma comunicação maior de significados em todas as artes:

Na Ironia Romântica, a inerte limitação da arte, a incapacidade de uma obra de arte, como algo criado, de captar plenamente e representar a complexa e dinâmica criatividade da vida, é, por sua vez, imaginativamente levada à consciência quando se lhe atribui reconhecimento temático. (MUECKE, 1995, p. 95).

Na literatura, enquanto manifestação da arte, o movimento imprimiu a liberdade de atitude do autor para com a obra. Em *Don Juan*, a obra-prima de Byron, ele manifesta sua liberdade de uma maneira muito peculiar, como cita Ian Dennis:

[...] he may have figured to himself his own historical moment, he clearly saw the new powers and dangers involved in the aesthetic representation of the self to an audience for whom selfhood itself was a central and increasingly contingent desideratum. He adopted his own kind of Romantic Irony as a means both to prolong his own centrality and to limit its perils. (DENNIS, 2007, p. 3, grifos nossos).

A liberdade com que lida com os padrões caracteriza grande parte da obra de Byron. E se manifestam em sua obra-prima de maneira ainda mais evidente; nela Byron inaugura o seu próprio estilo de ironia romântica, cujas particularidades serão melhor compreendidas na obra em si e nos recursos empregados em sua constituição, como veremos adiante.

O épico *Don Juanesco* de Byron é caracterizado pela insistente presença do narrador. Característica essa que o diferencia dos padrões narrativos e das tradicionais classificações do tipo de narrador. Em *Don Juan*, o narrador desempenha um papel determinante. É ele quem dialoga com o leitor, invoca-o diretamente e mantém com esse uma estranha cumplicidade, participando ativamente do enredo por meio de comentários e digressões.

E essa é uma das características apontadas por Alvarce (2009, p. 32), que caracteriza a ironia romântica a partir dessa participação do narrador:

A ironia romântica é fruto da intervenção do narrador em seu relato. Assim, a narrativa prossegue normalmente até que em determinado

momento, e, obviamente, almejando fins específicos, o narrador “intromete-se”, revela-se, tecendo comentários, críticas ou mesmo refletindo sobre a criação literária.

Essa descrição parece ter sido feita para Byron em *Don Juan*, pois é exatamente esse o comportamento apresentado pelo narrador, que, por sua vez, apresenta grandes indícios autobiográficos (os quais serão demonstrados no capítulo dois desse trabalho). De modo que é possível afirmar: é a voz de lorde que se manifesta nas intromissões do narrador. Esse tipo de narrador foi denominado por Friedman como *editorial omniscience* (narrador onisciente intruso), do qual Ligia Chiappini Moraes Leite (2005, p. 27) em alusão a Friedman, define como traço característico “[...] a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”.

Esse papel ativo e intrometido do narrador, muito frequente na obra em questão, apresenta uma importante característica da ironia romântica, como inferimos das palavras de Volobuef:

O Romantismo, [...] mediante o recurso à ironia romântica, deixa entrever o fazer poético [...] e institui a primazia do indivíduo (criador) sobre a obra (objeto criado). Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor. Em suma, trata-se da ascendência do autor em relação à obra. (VOLOBUEF, 1999, p. 90-91).

A citada primazia do autor sobre a obra é bastante evidente em todo o poema *Don Juan*. Byron se impõe, autobiográfico como o narrador do poema. E como tal desempenha também o papel de ironista. Nas palavras de Dennis (2007, p. 8), “*Byron is the ironist, though, not the reader*”.

A delicada e importante relação entre leitor e ironista é também um fator determinante para a concepção de Ironia Romântica, uma vez que esta se estabelece na inter-relação entre ironista, o objeto da ironia, o interpretador e o contexto histórico cultural em que o fenômeno está inserido.

Como dito anteriormente, entre tais fatores, o contexto tem lugar de destaque, pois como observamos em Hutcheon:

A ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. (HUTCHEON, 2000, p. 135).

A pesquisadora ressalta a importância do entorno e dos aspectos que o influenciam. Quer sejam históricos, sociais ou culturais, tais fatores condicionam a recepção e interpretação da ironia, de tal modo que o fenômeno não pode ser compreendido fora deles.

Tanto que, muitas vezes, a percepção de que o termo ou sentença não esteja sendo utilizado em sentido literal, mas irônico, parte do princípio de que o leitor conheça a real circunstância que está sendo apresentada ao inverso, constatando a intencionalidade do ironista e inferindo, assim, a existência da ironia. Trata-se da identificação do que Hutcheon chamou de “significado irônico” e que seria para ela um “terceiro significado”, a partir da junção do “dito e o não dito”. (HUTCHEON, 2000, p. 93).

A identificação de tais significados, ou de seus sinais, só poderá ocorrer, portanto, a partir da interpretação do receptor e da observação do maior número de informações que explicitem informações adicionais caracterizadas pelo contexto de produção da ironia. Nesse sentido, compreendemos que o fenômeno não se restringe a existência de marcas ou sinais específicos, mas é fruto de uma combinação de recursos que possibilitam sua ocorrência. E tais recursos nos permitem identificar alguns sinais que indicam sua presença no texto, caracterizando o que Hutcheon (2000, p. 217) denomina “pistas”, às quais se refere como “marcadores de ironia”, ou seja, a sinalização de diferentes estratégias discursivas que caracterizam a ironia como tal. A pesquisadora também aponta algumas classificações para esses marcadores de ironia, contudo, destaca as limitações dessas tentativas de classificação e reitera a opinião de Booth e Mizzau, para quem “quanto menos sinais, ‘melhor’ é a ironia [...]”. (BOOTH, 1974; MIZZAU, 1984, apud HUTCHEON, 2000, p. 218).

Diante da inexistência de marcadores definitivos e da relevância que o contexto trazido por cada obra em si em sua composição, realizarei no próximo capítulo uma investigação mais aprofundada das “pistas” da ironia em *Don Juan*, numa análise prática da abordagem dialética da ironia por meio da observação da ocorrência e da inter-

relação das dimensões observáveis e instrumentais da ironia utilizada por Byron em seu “épico renegado”.

Ainda que alguns dos aspectos da utilização da ironia por Byron em sua composição se repitam na nova análise, tal como a constituição de personagens a partir de experiências pessoais, ou os aspectos autobiográficos no poema, a análise do capítulo dois objetiva a construção de um parâmetro basilar que aponte os marcadores da ironia no épico *Don Juan* e permita, assim, sermos tão objetivos quanto se pode ser ao se tratar de temas tão subjetivos quanto a poesia, a ironia e a tradução.

2 O ÉPICO IRÔNICO DE BYRON

A obra-prima do poeta inglês George Gordon Byron, escrita entre 1818 e 1823, foi uma inovação em sua época, e até hoje provoca controvérsias e acalorados debates acerca de suas estratégias de composição e do estilo irreverente que é sua marca registrada.

O poema narrativo, composto pela dedicatória e dezessete cantos totalizando mais de 16.000 versos em oitava rima, retrata a trajetória de Juan, protagonista que dá título a obra. A história inicia pelo nascimento do menino em Sevilha, na Espanha, e apresenta ao leitor a conturbada relação de seus pais e os bastidores de uma educação que se pretendia rigorosa e livre de modismos.

Em tom debochado, Byron descreve o relacionamento de aparência que os pais do protagonista mantêm e também a exacerbada preocupação da mãe em educar o filho de acordo com os preceitos cristãos. Para garantir o seu intento, ela contrata tutores que o instruem sobre arte, montaria e outras habilidades requeridas a um homem de respeito. Contudo, a mãe proíbe qualquer menção a sexo.

Desse modo, o rapaz cresce despreparado para enfrentar o insistente assédio das mulheres que acontece ao longo de todo o poema. O desenrolar da trama é composto pela narrativa das aventuras e desventuras de Juan, que se envolve em casos amorosos, duelos, guerras e convive com a alta aristocracia inglesa.

Por ser um poema incomum, *Don Juan* não se prende a um gênero específico, (conforme exposto no capítulo um, que o compara à sátira menipeia), tampouco à linearidade do enredo. Sua narrativa multifacetada destaca a coragem e humanidade do guerreiro Juan que salva uma pequena órfã em Ismail, sua lealdade ao amor de Haidée perante os caprichos da sultana Gulbeyaz em meio a relatos de batalhas e a sátira debochada aos valores fingidos da sociedade inglesa.

Nesse sentido, a trama serve principalmente como pano de fundo para Byron, por meio de seu narrador “onisciente intruso”, atacar a hipocrisia e a ganância tão abundantes em sua terra natal. De modo que o poema, inicialmente apontado como imoral, ironicamente revela-se uma apologia a ética, coragem, honestidade e humanidade. Enfim, essa é a saga de um anti-herói. Uma comédia sobre costumes. E também uma sátira aos padrões literários europeus do século XIX.

Ao lançar seu épico-satírico, o Poeta Lorde provoca uma série de comentários a cerca do caráter jocoso desse poema que busca, através da crítica despudorada, deixar sua marca na história da literatura mundial. Ao ouvir o Canto I do novo empreendimento do amigo, o poeta Percy

Shelley teria exclamado, segundo MacCarthy (2002, p. 349): “*Nothing has been written like it in England – nor, if I may venture to prophesy, will there be*”, prevendo a grandiosidade do poema.

Contudo, desde o início houve uma forte reação ao caráter despuadorado e ferino de seus versos. Apesar dos protestos e recomendações do que chamou “*Committee of censorship*” – grupo de escritores e jornalistas que condenaram o poema – Byron insiste na publicação sem censura, segundo MacCarthy (2002, p. 352): “‘*Donny Jonhy*’, Byron insisted, should not be intefered with. His poem should be an entire horse or none”. Seu poema deveria ser uma obra inteira ou nada. A determinação do Poeta Lorde resulta em uma composição incomum. Um *Don Juan* que modifica o nome e o arquétipo da lenda hispânica.

Dentre os vários aspectos que tornam o poema subversivo em seu tempo, destacam-se as surpreendentes inversões que o autor promove. O primeiro aspecto a ser subvertido é a figura do herói lendário que o título anuncia. A associação imediata com o mito apresentado por Tirso de Molina em seu *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* e o *Don Juan* de Molière faz supor que teremos a narração de grandes feitos e aventuras amorosas de um conquistador.

Contudo, Byron recria a lenda, modificando profundamente o caráter e a representação de seu herói. Diferentemente de seus outros protagonistas, o Juan de Byron é retratado como um jovem pouco expressivo a quem o enredo conduz às mais diferentes situações. Tirando o holofote de sua personagem-título, o épico passa a descrever pequenos dramas individuais como múltiplos focos de ação na narrativa.

Don Juan, however, represents a revolution in Byron's thinking on Romantic victimhood. Part of its overthrow of Byron's previous paradigm takes place on a demographic level. One of Don Juan's innovations is to remove suffering from one central victim and relocate it in segments of the population previously relegated to picturesque functions. (PEACOCK, 2010, p. 3).

A estratégia do Poeta Lorde causa estranhamento no início. Porém, a inovação promovida por esse recurso permite a Byron a reinvenção do herói tradicional, cuja imagem desgastada parecia incomodar o autor, que no primeiro verso do Canto I declara: “*I want a Hero: an uncommon want / when every year and month sends forth a*

new one” em flagrante demonstração da busca que faz para fugir do lugar comum.

As críticas desferidas por Byron atingem muitos aspectos da sociedade hipócrita; até mesmo o cristianismo é tema da ironia de Byron, que expõe as fragilidades e limitações da crença cristã por meio de suas personagens. Dentre eles destacamos Pedrillo, o tutor cujas atividades acadêmicas são realizadas nos claustros da Salamanca, o que o torna muito próximo do cristianismo e suas crenças, mas que na hora do perigo mostra-se sem fé e sem compaixão, duas importantes virtudes de um cristão. O poeta também apresenta Leila, a órfã islâmica que foi salva por Juan em plena batalha de Ismail e não se deixa deslumbrar pela civilização ocidental e sua religião, negando-se à conversão; mesmo diante de ameaças e promessas, ela questiona o cristianismo.

A forma como o autor aborda temas que são tabus para a sociedade da época é talvez a característica mais chocante do poema. Costumeiramente velados e apenas sussurrados, assuntos polêmicos como o adultério, a religião e a hipocrisia dos relacionamentos sociais e familiares vem à tona. Tido como jocoso, seu poema foi acusado pela crítica de ser imoral. Byron, contudo, defende sua composição: “*There was nothing in the poem, he maintained, as chocking as what was already in the public domain in the books of Ariosto or Chauster, Fielding or Voltaire.*” (MACCARTHY, 2002, p. 352).

Mesmo acusado de incitar a promiscuidade, o Lorde mantém a narrativa que relata uma série de eventos envolvendo relacionamentos proibidos. A inversão, nesse caso, está no papel do conquistador, que passa a ser feminino. Suas personagens: Julia, Haidée, a sultana Gulbeyaz de Constantinopla, a rainha Catarina da Rússia, e a condessa Fitz-Fulke representam mulheres determinadas a viverem suas paixões, a despeito das convenções.

A narrativa é organizada a partir desse enredo e apresenta uma sucessão de acontecimentos tragicômicos em torno da vida amorosa, das tragédias e batalhas de Juan, a qual se desdobra em profundas reflexões acerca da vida e dos valores ocidentais.

Don Juan é uma demonstração da provocação byroniana, do desafio e inovação que o autor propõe para aqueles padrões tão rígidos. Ao destoar dos cânones, o poeta inglês tem consciência de que muitas críticas virão, prevendo-as e respondendo a elas na própria composição.

Junto ao público leitor Byron obteve o reconhecimento de sua genialidade ainda em vida, alcançando a sua obra imenso sucesso de vendas. Contudo, a crítica inglesa sempre lhe foi desfavorável. P. G. Trueblood manifesta-se quanto à atitude dos conterrâneos do Lorde:

The examination of the contemporary periodical reviews of Don Juan has revealed much censure and some praise [...] the adverse criticism [...] may be resolved into the major charges of: immorality; irreligion; prostitution of genius; deliberate intent to corrupt; lack of poetic value; contempt for social institutions; satire without corrective intent; and revolutionary indoctrination. The favorable criticism comprises emphasis upon: the high poetic value of the work; the author's lack of deliberate intent to corrupt; its seriocomic style; and Byron's serious and constructive satiric purpose. (TRUEBLOOD, 1962, p. 72).

Com o passar do tempo o talento do Lorde foi unanimemente reconhecido, porém, a resistência e a incompreensão que sofreu em sua Terra Natal são destiladas em versos mordazes ao longo do poema, caracterizando o tom irônico satírico predominante da obra.

2.1 MARCADORES DE IRONIA EM DON JUAN

Nesse item observaremos o modo como o autor utiliza a ironia em sua composição. Os recursos da ironia instrumental e situacional de que lança mão, e o modo como, pelas sutilezas de seu texto, o poeta as combina e entrelaça na constituição da ironia em *Don Juan*. Para tanto buscamos analisar diferentes aspectos do poema e sua relação com os elementos instrumentais e situacionais da ironia na composição. Destacamos que os mesmos são identificados pela minha interpretação como sinais de ironia e indicadores de sua manifestação no texto. E serão referências para a observação da recriação da ironia no capítulo quatro.

Os recursos de que Byron se utiliza para compor a ironia em seu épico são vários, buscamos analisá-los a partir dos aspectos fundamentais da composição. Com o objetivo didático de organizar essa análise os itens serão listados, exemplificados e analisados distintamente, embora tenhamos a compreensão de que tais elementos se fundem, concorrem e colaboram entre si para o efeito final da obra.

2.1.1 O Enredo

Byron tem em seu enredo o pano de fundo para a reflexão acerca de vários temas polêmicos. Mas o enredo por si constitui importante recurso na criação da ironia, uma vez que descreve as circunstâncias e contextualiza os acontecimentos da trama. Esse recurso corresponde, de modo geral, à ironia situacional descrita no capítulo anterior. E que poderá ser constatado nos exemplos abordados ao longo do tópico.

O poema é precedido de uma dedicatória de dezessete estrofes feita a Robert Southey e outros poetas do grupo dos *Lakers*, com quem Byron tinha desavenças políticas, poéticas e pessoais. Embora possa parecer um aparte, o trecho é escrito com o mesmo rigor métrico e tom cáustico que tem o restante da obra, aludindo também ao tema recorrente na composição; o ataque aos desafetos e as críticas mordazes aos *Lakers*, o que eles representam enquanto aristocracia. Esse trecho do poema não foi publicado até 1834, dez anos depois da morte do Lorde. Acredita-se que Murray, o editor de Byron, recusava-se a fazê-lo por considerar que o fragmento era ofensivo demais. Também por essa razão os dois primeiros cantos foram publicados anonimamente em julho de 1819.

O canto I se inicia com uma breve digressão sobre o método da composição; nele Byron anuncia seu intento de diferenciar seu épico dos demais: “*Most epic poets plunge ‘in media res’/ that’s the usual method, but not mine*”. Byron inicia a narrativa “*with the beginning*” com o nascimento de Juan em Sevilha, e a descrição do ambiente:

Canto I – Estrofe 08
<i>In Seville was he born, a pleasant city,</i>
<i>Famous for oranges and woman. He</i>
<i>Who has not seen it will be much to pity;</i>
<i>So says the proverb, and I quite agree.</i>
<i>Of all the Spanish towns is none more pretty;</i>
<i>Cadiz perhaps, but that you soon may see.</i>
<i>Don Juan’s parents lived beside the river</i>
<i>A noble stream, and called the Guadalquivir.</i>

O crescimento do rapaz é acompanhado pela mãe (personagem a quem Byron atribui características da esposa Anne Isabella), uma mulher culta, devotada ao conhecimento matemático e à religião. O

convívio familiar era conturbado e revela que a infância do pequeno Juan não o preparava para o futuro.

Canto I – Estrofe 25
<i>A little curly-headed, good for nothing,</i>
<i>And mischief-making monkey from his birth</i>
<i>His parents ne'er agreed except in doting</i>
<i>Upon the most unquiet imp on earth.</i>
<i>Instead of quarreling, had they been but both in</i>
<i>Their senses, the'd have sent young master forth</i>
<i>To school or had him soundly whipped at home</i>
<i>To teach him manners for the time to come</i>

Educado em casa, Juan tem uma educação dirigida pelos tutores a quem Dona Inez recomendava prioridade com artes, ciências e línguas mortas. Juan cresce em meio a igreja, os tutores e sua mãe. Aos dezesseis anos era um rapaz alto e bonito que passa a manifestar sua característica mais marcante: a atração irresistível que exerce sobre as mulheres.

É assim com Julia, seu primeiro amor: proibido, intenso e desastroso, visto que termina por levá-lo ao exílio para fugir dos comentários e da fúria de Don Alfonso, o marido da donzela.

Já nessa passagem observamos a crítica à hipocrisia do marido traído, que mantinha um relacionamento proibido com a mãe de Juan. Esta, por sua vez, casada e religiosa, cai na contradição entre o discurso moralista e a prática do adultério. Toda essa circunstância nos leva a inferir que o poema nos apresentará mais do que uma narrativa convencional.

Depois do caso com Julia ser descoberto e de Juan ter exposto o tema do adultério, uma prática bastante frequente, porém oficialmente inconcebível para aquela sociedade, ele é enviado pela mãe, contra sua vontade, para uma viagem a Cadiz, da qual Dona Inez esperava que ele retornasse melhorado. Julia, por sua vez, é trancada em um convento. Ela chora e lamenta, pois perdera o marido, o amante e toda a sua vida. Nesse trecho observamos uma das máximas mais citadas pelos admiradores de Byron. Ao definir sua situação, Julia fala no poema:

Canto I – Estrofe 194, versos 01 e 02
<i>Man's Love is of his life a thing apart,</i>
<i>'Tis woman's whole existence...</i>

Embarcado contra a vontade para a viagem, o jovem Juan lamenta o amor perdido em meio à maresia e a descrição de náuseas. Byron, porém, não escreve uma narrativa previsível e linear. Assim, no meio do caminho a comitiva foi atingida por uma tempestade que destrói os barcos e revela o caráter dos tripulantes:

Canto II – Estrofe 44
<i>The ship was evidently settling now</i>
<i>Fast by the head; and all distinction gone</i>
<i>Some went to prayers again and made a vow</i>
<i>Of candles to their saints, but there were none</i>
<i>To pay them with; and some looked o'er the bow;</i>
<i>Some hoisted out the boats; and there was one</i>
<i>That begged Pedrillo for an absolution,</i>
<i>Who told him to be dammed – in his confusion</i>

Julia não aparece mais na história. Mas para Juan, que após esse frustrante caso passa a ser assediado por várias belas mulheres, a vida continua. Daí por diante muitas aventuras amorosas se sucedem, e ele figura nelas não como o conquistador, mas o conquistado. Uma vítima do amor que o persegue:

Canto III – Estrofe 02
<i>Oh Love, what is it in this world of ours</i>
<i>Which makes it fatal to be loved? Ah why</i>
<i>With cypress branches hast thought wreathed thy bowers</i>
<i>And made thy best interpreter a sight?</i>
<i>And those who dote on odors pluck the flowers</i>
<i>And place them on their breast _ but place to die,</i>
<i>Thus the frail beings we would fondly cherish</i>
<i>Are laid within our bosoms but to perish</i>

Náufrago e chorando a ausência de seu primeiro amor, ainda no final do segundo canto Juan é encontrado por Haidée, a filha de um rico mercador grego, e é novamente tomado pelas garras do amor. A bela jovem se comove ao encontrar o corpo seminu e desfalecido na praia. Imediatamente, sua boa índole a leva a cuidar do flagelado. Ela não pode, contudo, levá-lo para casa, devido às diferenças entre seus povos. Durante algum tempo ela e sua fiel criada mantém o foragido em uma

caverna onde o alimentam e protegem. A proximidade e o contato constante fazem nascer uma atração que termina por vencê-los:

Canto II – Estrofe 194
<i>They looked each other, and their eyes</i>
<i>Gleam in the in the moon light, and her white arm</i> <i>clasps</i>
<i>Round Juan's head, and his around her lies</i>
<i>Half buried in the tresses which it grasps.</i>
<i>She sits upon his knees and drink his sighs,</i>
<i>He hers, until they end in broken gasps;</i>
<i>And thus they form a group that's quite antique,</i>
<i>Half naked, loving, natural and Greek.</i>

O amor por Haidée é algo de que Juan não consegue fugir. A sedução de seus encantos é irresistível. Mas, mais uma vez, o romance não termina bem. Após viverem meses de deleites, Lambro, pai de Haidée que havia desaparecido e tinha sido dado como morto, ressurgue e encontra o jovem casal usufruindo de uma vida de luxo e fartura às suas custas.

Ao sentir-se traído pela filha e roubado em seus bens, Lambro desafia Juan para um duelo. Haidée tenta impedi-los e fere a si mesma para sensibilizar o pai. Ele, contudo, não desiste de seu intento. O final desse caso amoroso também é trágico:

Canto IV – Estrofe 69
<i>Twelve days and nights she withred thus. At last</i>
<i>Without a groan or sight or glance to show</i>
<i>A parting pang, the spirt from her past.</i>
<i>And they who watched nearest could not know</i>
<i>The very instant, till the change that cast</i>
<i>Her sweet face into shadow, dull and slow,</i>
<i>Glazed o' ver her eyes, the beautiful, the black.</i>
<i>Oh to possess such a luster – and then lack!</i>

Juan é preso pelo pai da amada, agredido e enviado ao mar para ser vendido como escravo em Constantinopla:

Canto IV – Estrofe 75
<i>Wounded and fettered, 'cabined, confined,</i>

<i>Some days and nights elapsed before that he</i>
<i>Could altogether call the past to mind;</i>
<i>And when he did, he found himself at sea,</i>
<i>Sailing six knots and hours before the wind.</i>
<i>The shores of Ilion lay beneath their lee;</i>
<i>Another time he might have liked to see 'em,</i>
<i>But now was not much pleased with Cape Sigeum</i>

Depois de passar dias ferido e desacordado em um navio, Juan conhece outra mulher, e mais uma vez, por vontade do destino, se vê envolvido. Pois assim como ele, havia no barco outros passageiros sendo levados para serem vendidos como escravos, e os mesmos são enjaulados aos pares de mesmo sexo, mas devido a um acaso, o herói é trancado junto de uma bela mulher:

Canto IV – Estrofe 94, versos 01 e 04
<i>Juan's companion was Romagnole,</i>
...
<i>(and other chief points of bella donna),</i>

Tentado, o herói busca resistir e manter-se distante do pecado. Sobre esse aspecto o narrador faz um comentário bastante mordaz:

Canto IV – Estrofe 96
<i>No matter. We would ne'er too much inquire,</i>
<i>But facts are facts, no Knight could be more true,</i>
<i>And firmer faith no ladylove desire.</i>
<i>We will omit the profs, save on or too.</i>
<i>'Tis said no one hand 'can hold a fire</i>
<i>By thought of frosty Caucasus', but few</i>
<i>I really think; yet Juan's then ordeal</i>
<i>Was more triumphant, and not so much less real.</i>

O fato de Juan ter resistido à bela morena é ironizado pelo narrador, que afirma fazer seu personagem agir assim devido às críticas que certamente virão. Essa é mais uma provocação de Byron a seus críticos. A confirmação do que já era esperado encontra-se na estrofe seguinte, quando o poeta-narrador ironiza sua própria fama de devasso relacionando-a aos hábitos do personagem e cria uma ambiguidade que

soa como ousadia e afronta, já que muitos foram os que condenaram a atitude de boêmio assumido de Byron.

O autor, por meio de seu narrador onisciente intruso (mencionado no capítulo anterior), desforra os moralistas de plantão ao afirmar que seus cantos estão muito cheios de verdade e que por isso vai tirar Juan o mais depressa possível do barco. Brinca parodiando uma conhecida passagem bíblica sobre a entrada dos pecadores no reino de Deus:

Canto IV – Estrofe 97
<i>Here I might enter on a chaste description,</i>
<i>Having withstood temptation in my youth,</i>
<i>But hear that several people take exception</i>
<i>At the two first books having too much truth.</i>
<i>There for I'll make Don Juan leave the ship soon,</i>
<i>Because the publisher declares in sooth,</i>
<i>Trough needles' eyes it easier for the camel is</i>
<i>To pass than those two cantos into families</i>

O caráter irreverente do poema revela-se de modo especial nessa passagem. Byron parece divertir-se com os rumores a cerca de seu poema (já tinha dois cantos publicados) e resolve escrever de forma ainda mais provocativa.

Ainda tratando de assuntos amorosos a aventura prossegue. Quando o navio chega a Constantinopla Juan se vê entre os escravos e ao seu lado está um homem de fisionomia e características inglesas com quem conversa sobre mulheres e relacionamentos. Ambos são levados de barco até um palácio, onde Juan conhece a sultana Gulbeyaz, que de pronto é atraída por seus encantos. Com a ajuda de um mucamo, a noiva do Sultão faz com que Juan entre em seu quarto vestido de mulher. O jovem, porém, a decepciona ao recusar-se a satisfazer seus caprichos:

Canto V – Estrofe 126
<i>This was an awkward test, as Juan found,</i>
<i>But he was steeled by sorrow, wrath and pride.</i>
<i>With gentle force her white arms he unwound</i>
<i>And seated her all dropping by his side.</i>
<i>And rising haughtily he glanced around</i>
<i>And looking coldly in her face, he cried,</i>
<i>The prisoned eagle will not pair, nor I</i>
<i>Serve as a sultana's sensual phantasy.</i>

Nesse trecho Juan revela-se convicto de seu desejo por liberdade. Ao rejeitar a sultana, demonstra sensibilidade e fidelidade ao amor por Haidée. Rejeita também a pompa e o luxo que viriam da adulação e a obediência. Ainda disfarçado de donzela, Juan é acomodado entre as demais servas do palácio. Quando a noite chega, todas precisam dormir. Como não há cama para a recém-chegada Juanna (Juan assim se denominara), ela teria que ser acomodada com um de seus pares femininos. Há uma disputa por sua companhia. Mas, devido à personalidade calma, ao costumeiro silêncio e discrição de Dudu essa foi escolhida para ter Juanna consigo. Durante a noite, enquanto todas repousam, algo estranho acontece:

Canto VI – Estrofe 70
<i>But all this time how slept or dreamed Dudù?</i>
<i>With strict inquiry I could ne'er discover</i>
<i>And scorn to add a syllable untrue.</i>
<i>But ere the middle watch was hardly over,</i>
<i>Just when the fading lamps waned dim and blue,</i>
<i>And phantoms hovered, or might seem to hover</i>
<i>To those who like their company, about</i>
<i>The apartment, on a sudden she screamed out,</i>

O grito que se ouviu é da acompanhante de Juan. Há muita confusão, as outras moças acordam, muitas vêm ver o que houve. Diante do susto e da surpresa, Dudu está trêmula e relata um sonho confuso em que fora picada por uma abelha. Surpreendentemente, Juanna, que estava deitada ao seu lado, assim permanece, com sorriso satisfeito e a calma de quem teve sonhos muito bons.

Diante do ocorrido é proposto que a recém-chegada não seja submetida aos escândalos e sustos de Dudu. Ela, porém, implora para que a novata não lhe seja tirada. Juanna afirma que não se incomodou e que está bem ali, pedindo pra ficar. Assim é feito e o dia amanhece muito bonito para as duas.

Ao tratar do ocorrido, Byron alude à hipocrisia comum na sociedade, que quer disfarçar ou minimizar a verdade. Alude ao leitor que se identifica com essa sociedade, apesar de distante temporal e geograficamente, ao mencionar que este tem o dom de fechar os olhos em certas situações:

Canto VI – Estrofe 88
<i>And that's the moral of this composition,</i>
<i>If people would but see its real drift.</i>
<i>But that they will not do without suspicion,</i>
<i>Because all gentle readers have the gift</i>
<i>Of closing 'gainst the light their orbs of vision,</i>
<i>While gentle writers also love to lift</i>
<i>Their voices 'gainst each other, which is natural;</i>
<i>The numbers are too great for them to flatter all.</i>

No dia seguinte, a sultana rejeitada quer saber como Juan passou a noite. Com medo da reação de sua ama, o mucamo tenta evitar a informação desagradável. Não há, porém, como evitar contar a verdade a ela. Gulbeyaz pede pra ver Juan, obrigado a se preparar com vestimentas e penteados para o encontro, o qual Dudu e Juan preveem: não será agradável. Sem narrar o desfecho, o narrador deseja sorte a Juan e informa que passará a se dedicar à guerra (Canto VI, estrofe 120).

A estratégia narrativa de Byron é sem dúvida inusitada quanto à linearidade do enredo, uma vez que o mesmo havia antecipado a punição de Gulbeyaz ao casal ainda na estrofe 104 do mesmo canto: “*but ended in his being found out and sacked / and thrown into the sea...*”.

O canto VII, por sua vez, é quase todo tomado pela narração do combate entre turcos e russos pelas terras de Ismail. A disputa é apresentada como fonte para uma série de divagações sobre suas motivações e consequências. É em meio à descrição dessa batalha que Juan ressurge, sem maiores explicações, na estrofe 60. Acompanhado de John Johnson (o inglês de Constantinopla), duas mulheres – uma delas supõe-se que seja Dudu – e um ser do terceiro sexo.

Fugidos, não se sabe como, Juan e seus companheiros encontraram um regimento do exército russo que preparava o ataque. Juan envolve-se no combate e, revelando sua coragem, participa honrosamente da disputa. Revela-se aqui um novo aspecto do caráter do protagonista, que demonstra bravura e heroísmo, impressionando as damas:

Canto VII – Estrofe 75
<i>Jonh Johnson, seeing their extreme dismay,</i>
<i>Though little versed in feelings oriental,</i>

<i>Suggested some slight comfort on his way.</i>
<i>Don Juan, who was much more sentimental,</i>
<i>Swore they should see him by the dawn of the day</i>
<i>Or that the Russian army should repent all;</i>
<i>And strange to say, they found some consolation</i>
<i>In this, for females like exaggeration.</i>

Ao encerrar o canto em meio à guerra, como se deixasse os exércitos em plena batalha, Byron fecha mais um capítulo dessa história.

Os “*affairs*” de *Don Juan* continuam. Mesmo nos cantos dedicados a guerra, ainda que com menos expressão, os casos amorosos acompanham o protagonista incessantemente. Ele também destaca-se como herói e recebe muitas menções em decorrência de sua bravura, coragem e caridade. Seu reconhecimento e admiração provêm, de modo especial, do ato de salvar uma pequena garota russa da morte.

Juan é escolhido para levar a notícia da tomada de Ismail à rainha Catarina, na Rússia. Mais uma vez, o jovem herói impressiona a dama e a conquista, embora não tenha feito esforço algum para tanto:

Canto IX – Estrofe 67
<i>Her majesty looked down, the youth looked up,</i>
<i>And so they fell in love. She with his face,</i>
<i>His God knows-what; for Cupid’s cup</i>
<i>With the first draught intoxicates apace,</i>
<i>A quintessential laudanum or black drop,</i>
<i>Which makes one drunk at once, without the base</i>
<i>Expedient of full bumpers, for the eye</i>
<i>In love drinks all life’s fountains (save tears) dry</i>

O caso de amor parece estabelecido, mas o envolvimento de Juan não é descrito como algo intenso. O protagonista parece indiferente e demonstra tédio e descrença diante do amor. Juan é envolvido pela rainha. Passa a usufruir de seus agrados, mas não parece estar apaixonado. O narrador não esclarece os sentimentos de Juan pela rainha, mas, por outro lado, deixa claro que este enfrenta uma confusão emocional e sente-se lisonjeado com a atenção da mesma.

Canto IX – Estrofe 68
<i>He, on the other hand, if not in love,</i>
<i>Fell into that no less imperious passion,</i>

<i>Self-love, which, when some sort of thing above</i>
<i>Ourselves, a singer, dancer, much in fashion,</i>
<i>Or duchness, princess 'deigns to prove'</i>
<i>('tis Pope phrase) a great longing, though a rash one,</i>
<i>For one special person out of many</i>
<i>Makes us belive ourself as good as any.</i>

Bajulado por Catarina, Juan permanece no palácio usufruindo dos prazeres da boa vida, até que começa a apresentar problemas de saúde. Ainda que desolada, a rainha percebe que o clima da Rússia não faz bem ao herói e mesmo lamentando privar-se de sua companhia envia-o para a Inglaterra, acreditando que o clima o fará melhorar. Ao chegar às ilhas britânicas com recomendações reais, boa situação financeira e seu habitual fascínio sobre as mulheres, Juan passa a ser, mais uma vez, assediado:

Canto XI – Estrofe 48
<i>Fair virgins blushed upon him; wedded dames</i>
<i>Bloomed also in less transitory hues;</i>
<i>For both commodities dwell by the Tames,</i>
<i>The painting and the painted. Youth, ceruse</i>
<i>Against his heart preferred their usual claims,</i>
<i>Such as no gentlemen can quite refuse.</i>
<i>Daughters admired his dresses, and pious mothers</i>
<i>Inquired his income, and if he had brothers.</i>

Ao mesmo tempo em que narra as aventuras e desventuras amorosas de seu protagonista, Byron expõe os interesses sociais, econômicos e psicológicos que os relacionamentos representam. Dentre eles destaca o casamento. Na oitava transcrita acima, o interesse das mães pela renda do cavalheiro demonstra, ao mesmo tempo, uma preocupação com o futuro das filhas e com o status.

O último episódio amoroso retratado em *Don Juan* envolve três mulheres inglesas: a condessa Fitz-Fulke, Lady Adeline e Aurora Raby. As primeiras duas são casadas e vivem uma atração pelo jovem de aparente ingenuidade e bom caráter.

O envolvimento com Adeline, sua anfitriã, não é explicitado na narrativa. Característico de Byron, o recurso tem o objetivo de levantar especulações e deixar o leitor deduzir. O narrador descreve a boa relação

da mesma com o marido e a amizade que se concretiza, e faz questão também de frisar a virtude e a honestidade da dama:

Canto XIII – Estrofe 14
<i>Chaste was she to detraction's desperation</i>
<i>And wedded unto one she had loved well,</i>
<i>A man known in the councils of the nation,</i>
<i>Cool and quite English, imperturbable,</i>
<i>Though apt to act with fire upon occasion,</i>
<i>Proud of himself and her. The world could tell</i>
<i>Nought against either and both seemed secure –</i>
<i>She in her virtue, he in his hauteur</i>

Canto XIII – Estrofe 15
<i>It chanced some diplomatic relations,</i>
<i>Arising out of business, often brought</i>
<i>Himself and Juan in their mutual station</i>
<i>Into close contact. Though reserved not caught</i>
<i>By specious seeming, Juan's youth and patience</i>
<i>And talent on his haughty sprit wrought</i>
<i>And formed a basis of esteem, which ends</i>
<i>in mankind men when courtesy calls friends.</i>

Porém, ao longo da narrativa, o narrador dá sinais dos ciúmes que Adeline tem de Juan e declara que o mistério de sua relação será desvendado no canto seguinte, o que não acontece. Adeline passa a ser uma espécie de protetora do moço e aconselha-o a se casar. Esse enredo pode ser relacionado a mais um dado autobiográfico do autor, que também é aconselhado por uma mulher, Lady Melbourn, a se casar e redimir-se da vida desregrada e da possibilidade de um incesto com a meia irmã Augusta Leigh, como demonstra a biógrafa Fiona MacCarthy (2002, p. 225):

But Byron was always susceptible to influence. With an almost apathetic submission to his fate, he gave in to pressure: pressure from Lady Melbourne, still viewing Byron's marriage as the safer alternative to incest with August as well as a refuge from Lady Caroline Lamb [...]

A amiga do protagonista tem preocupações com a reputação de Juan, uma vez que este tem se aproximado muito da condessa Fitz-Fulke, que é casada. Por demonstrar interesse pela esposa de Henry, Adeline tenta protegê-lo do escândalo.

Canto IVX – Estrofe 60
<i>With the kind view of saving an éclat,</i>
<i>Both to the Duchess and diplomatist,</i>
<i>The Lady Adeline, as soon as she saw</i>
<i>That Juan was unlike to resist</i>
<i>(For foreigners don't know that a faux pas</i>
<i>In England ranks quite on different list</i>
<i>From those of other lands unblest with juries,</i>
<i>Whose verdict for such a sin a certain cure is) _</i>

O caso amoroso com a condessa é mais um motivo de fofoca entre aquele seletto grupo reunido pelos anfitriões *Lady Adeline* e seu esposo Henry. Temos aí um novo objeto para as digressões e críticas de Byron. A sugestão de casamento dada pela preocupada *Lady Adeline* toma um verso completo com indicação de nomes de possíveis candidatas:

Canto XVI – Estrofe 40, verso 04
<i>Miss Raw, Miss Flaw, Miss Showman, and Miss Knowman</i>

As oitavas seguintes descrevem outras possíveis candidatas, como Miss Millpound e Miss Audacia. A listagem, bem como a criação dos nomes, é mais um recurso que possibilita a Byron realizar uma caricaturização jocosa das personagens.

Mas, como era de se esperar de um personagem complexo e aflito como Juan, ele não se interessa por nenhuma das moças sugeridas. Para desgosto de Adeline seu interesse se volta a Aurora Raby:

Canto XVI – Estrofe 43
<i>And then there was the _ but why should I go on,</i>
<i>Unless the ladies should go off _ there was</i>
<i>Indeed a certain fair and fairy one</i>
<i>Of the best class and better than her class,</i>
<i>Aurora Raby, a young star who shone</i>

<i>O'er life, too sweet an image for such glass,</i>
<i>A leveling being, scarcely formed or molded,</i>
<i>A rose with all its sweetest leaves yet folded,</i>

Aurora é a última paixão de Juan descrita no épico. A essa altura, o herói já está descrente do amor. Apesar de encantar-se com Aurora, sofre ao lembrar-se de Haidée e permanece solitário suspirando pela felicidade que não teve:

Canto XVI – Estrofe 110
<i>And full of sentiments, sublime as billows</i>
<i>Heaving between this world and worlds beyond,</i>
<i>Don Juan, when the midnight hour of pillows</i>
<i>Arrived, retire to his, but to despond</i>
<i>Rather than rest. Instead of poppies, willows</i>
<i>Waved o'er his couch. He immediate, found</i>
<i>Of those sweet bitter thoughts which banish sleep</i>
<i>And make the worldling sneer, the youngling weep</i>

Assim como ocorre ao longo de todo o épico, Juan sofre ainda um assédio. Enquanto está em seu quarto aguardando uma nova visita do monge negro, é surpreendido pela condessa Fitz-Fulke. Desse modo, o protagonista cumpre mais uma vez o papel de objeto de desejo, de corrompido. Juan é o retrato da teoria do bom selvagem de Rousseau, tanto em seus relacionamentos amorosos como na hipocrisia social revelada na política, na guerra e na falsa moral.

O último canto, de número 17, composto por apenas 14 estrofes e que inicia com uma reflexão sobre a orfandade, resume também em uma estrofe bastante irônica a condição de Juan:

Canto XVII – Estrofe 12
<i>Our hero was in canto the sixteenth</i>
<i>Left in a tender moonlight situation,</i>
<i>Such as enables man to show his strength</i>
<i>Moral or physical. On this occasion</i>
<i>Whether his virtue triumphed, or at length</i>
<i>His vice- for he was of a kindling nation-</i>
<i>Is more than I shall venture to describe,</i>
<i>Unless some beauty with a kiss should bribe.</i>

Embora a interrupção do poema seja atribuída à morte de Byron, em 19 de abril de 1824 na Grécia, há que se considerar que, como diz Lucas Zaparolli de Agustini (2013b, p. 06):

[...] costuma-se achar, entretanto, que foi a morte de Byron lutando pela independência da Grécia que o impediu de concluir seu épico-satírico, mas vale lembrar que parou de escrevê-lo quase um ano antes da sua morte e, tendo forças para montar um exército e lutar, não lhas faltariam para dar continuidade em seus versos. Portanto, crê-se que Byron concluiu, sim, sua obra, pois não seria a maior sátira de um épico — que precisa de uma “unidade” rigorosa, com início *in medias res*, meio para falar do começo e fim — um épico sem fim?

Diante das inusitadas estratégias narrativas aqui descritas, nos parece perfeitamente plausível a ideia de que a ausência de um desfecho tradicional para o épico seja mais uma das ironias do Poeta Lorde.

2.1.2 Forma x Conteúdo

Utilizando a oposição entre forma e conteúdo como recurso instrumental de ironia, Byron procede à composição de um poema épico, tradicionalmente caracterizado por rigorosos parâmetros formais rígidos, de uma forma inusitada. Byron utilizou-se da fórmula consagrada na literatura ocidental. Contudo, contrapôs a ela a ironia e o escárnio no tema e no vocabulário. Criou ainda rimas forçadas, principalmente nos últimos versos de cada estrofe, produzindo assim um efeito jocoso bastante intrigante e engenhoso.

Ao contrapor o deboche no vocabulário e nos temas abordados à forma clássica dos padrões cultuados como “verdadeira arte”, o Poeta Lorde satiriza tais valores e critica a academia e suas regras. Assim como Daniel Lacerda, observamos a liberdade que o autor toma com o gênero tão rígido e conservador:

Tal liberdade – excessiva, de acordo com o poeta, para aqueles ‘dias modestos’ (*these very modest days*) –, tem, curiosamente, no poema, um contraponto: a forma fixa da oitava rima (abababcc), a perpassar, sem exceção, todos os

mais de 16.000 versos da obra. À liberdade semântica, portanto, contrapõe-se a “prisão” sintática. (LACERDA, 2008, p. 17).

Este recurso permitiu a Byron a criação de um poema de enredo contraditório e polêmico, o que está bem de acordo com o temperamento provocativo e revanchista descrito por seus biógrafos.

Ao escrever seu *Don Juan* em oitava rima, Byron cria um poema em métrica perfeita para os parâmetros da chamada Arte Maior. Contudo, contradiz tais parâmetros usando vocabulário e temas inadequados aos padrões clássicos que definiam o caráter elitizado desse gênero: para Aristóteles (1995, p. 46), “Outrossim, a Epopéia deve ter as mesmas espécies que a tragédia: simples, complexa de caráter ou patética [...] ademais a linguagem e os pensamentos precisam ser excelentes”.

O texto do poeta inglês é permeado de locuções populares e marcado por interferências do narrador que funcionam como cochichos ao leitor. Como vemos em uma estrofe do primeiro canto, no qual o narrador fala de D. Inez, mãe de Don Juan:

Canto I – Estrofe 18
<i>Perfect she was, but as perfection is</i>
<i>Insipid in this naughty world of ours,</i>
<i>Where our first parents never learn'd to kiss</i>
<i>Till they were exiled from their earlier bowers,</i>
<i>Where all was peace, and innocence, and bliss</i>
<i>(I wonder how they got through the twelve hours),</i>
<i>Don Jose, like a lineal son of Eve,</i>
<i>Went plucking various fruit without her leave.</i>

A liberdade semântica do poema é sem dúvida um dos seus maiores atributos. A genialidade e irreverência da composição são devidas à harmonia contrastante de forma e conteúdo o que se constitui em importante recurso irônico.

2.1.3 Rimas Irreverentes

Observemos o modo como o autor de *Don Juan* brinca com as rimas, utilizando-se de mais esse engenho da ironia instrumental. Seus dísticos finais, muitas vezes compostos de rimas preciosas, são um

arremate jocoso da estrofe. A diversificação, engenhosidade e, de certa forma, improvisação desse recurso são manifestações do humor sarcástico de Byron. Observemos alguns exemplos dessas tiradas:

Canto I – Estrofe 09
<i>Than Jóse, who begot our hero, who</i>
<i>Begot – but that's to come. Well, to renew:</i>

Canto I – Estrofe 93
<i>If you thing 'twas philosophy that this did,</i>
<i>I can't help thinking puberty assisted</i>

Canto III – Estrofe 97
<i>Some fine examples of epopee</i>
<i>To prove its grand ingredient is ennui</i>

A engenhosidade irreverente com as rimas é uma constante no poema, tanto que o autor cria artifícios para fechar suas oitavas de modo zombeteiro, forçando a pronúncia do leitor de acordo com as combinações não convencionais de seus versos, como a combinação entre Tornado [tawr-ney-doh] e *may do* [**mey- duh**]:

Canto XII – Estrofe 77
<i>But the tenth instance will be a tornado,</i>
<i>For there is no saying what they will or may do</i>

Byron cria combinações sonoras irreverentes e geniais. E ainda declara-se forçado por elas a escrever desse modo:

Canto V – Estrofe 77
<i>The rhyme obliges me to do this; sometimes</i>
<i>Monarchs are less imperative than rhymes</i>

O Lorde demonstra criatividade e engenhosidade na formação dos versos. As combinações sonoras inusitadas dão um tom divertido e debochado à composição:

Canto VI – Estrofe 120, versos 01 a 05
<i>Leave them for the present with good wishes,</i>
<i>Though doubts of their well doing, to arrange</i>

<i>Another part of history, for the dishes</i>
<i>Of this our banquet we must sometimes change,</i>
<i>And trusting Juan may escape the fishes</i>

As rimas internas e repetições de sons contribuem também para a inovação e surpresa:

Canto IX – Estrofe 48, versos 01 e 02
<i>No wonder then the Yermoloff or Monoloff</i>
<i>Or Scherbatoff or any other off</i>

O autor cria combinações tão forçadas e bem-humoradas que essas soam artificiais e parecem ridicularizar a métrica. Como acontece quando rima **Juan** [wahn] com **One** [wuhn], obrigando o leitor à pronúncia inglesa, personalizando, desse modo, o seu *Don Juan*.

No mesmo sentido, Byron brinca com seu próprio nome ao alterar a grafia para **Biron** e combinando-o com **iron**. Nesse caso, manteve a combinação sonora, mas a alteração gráfica de seu nome soa como uma brincadeira debochada. Principalmente considerando-se o conteúdo desses versos em que o Lorde zomba dos desafortunados que recebem esse nome:

Canto X – Estrofe 58, versos 01 a 04
<i>They journeyed on trough Poland and trough Warsaw,</i>
<i>Famous for mines of salt and yokes of iron,</i>
<i>Trough Courland also, which that famous farce saw</i>
<i>Which gave her dukes the graceless name of Biron.</i>

O autor brinca com o nome de suas personagens. A combinação mais inusitada, no entanto, ocorre com o nome de Adeline. Sendo um nome comum em diferentes países, o mesmo pode ser pronunciado de maneiras distintas. Byron combina duas variantes de pronúncia para o nome de uma mesma personagem. No Canto XIV usa a variante francesa e rima o nome da personagem com heroine: Adeline [Ad^{uh}-leen] com heroine [**her**-oh-in]:

Canto XIV – Estrofe 90, versos 07 e 08
<i>My business is with Lady Adeline,</i>
<i>Who in her way too was a heroine</i>

No canto seguinte combina o mesmo nome com a variante inglesa: Adeline[**ad**-l-ahyn] com divine [dih-**vahyn**]:

Canto XVI – Estrofe 30, versos 07 e 08
<i>That sometimes was the matter – Adeline</i>
<i>The first, but what she could not well divine</i>

2.1.4 O Narrador Onisciente Intruso

A multifacetada personalidade de Byron em sua obra-prima é amplamente evidenciada no modo como o poeta apresenta *Don Juan*. O poema é narrado de uma forma completamente não convencional na qual o narrador se comporta de formas muito diferentes ao longo do épico, o que é confirmado na análise de Marchand (1976).

Logo no primeiro canto essa característica se evidencia. Nos primeiros versos Byron fala em seu nome quando menciona “*I want a hero*” (Canto 1 – Estrofe 01). Esse caráter autobiográfico é muito presente ao longo do épico. Em seguida, ao iniciar a narrativa, apresenta, ainda no Canto 1 (Estrofe 08) o nascimento e a vida familiar de Juan a partir de um olhar alheio: “*was he born*” e “*his father’s name / his mother*”.

A partir desses exemplos evidenciamos a inconstância do olhar do narrador do poema, a qual é retratada por Marchand (1976, p. 38) como parte do estilo despojado e irreverente do lorde que não se atém a padrões: “*This is another example of Byron’s disregard for the rules of the game.*”. De fato, Byron não se preocupa em manter o padrão de uma composição tradicional. Não segue regras em sua composição e por isso se sente à vontade para atribuir diferentes papéis a seu narrador.

Marchand também explicita que a narrativa em *Don Juan* está num plano secundário: “*Narrative can wait, for it’s only secondarily the subject of the poem*”, e que o poeta a trata como um “cabide” com o qual sustenta suas reflexões filosóficas. Contudo, deixa bastante claro também que o roteiro não é tratado com descaso: “*Byron took equal pleasure in the narrative and carried it on with the same verve and relish.*” (MARCHAND, 1976, p. 37).

Diante de tais constatações, e principalmente diante das considerações feitas sobre o papel do narrador na ironia romântica (capítulo um dessa tese), relacionando as características do narrador de *Don Juan* ao considerado “Narrador onisciente intruso” é que assim o denominamos nesse estudo.

Nesse contexto, certa de que a constituição inusitada do narrador é por si só um importante sinal da ironia instrumental na composição, passo também a explicitar mais alguns exemplos do papel do narrador enquanto recurso que promove a ironia no épico por meio das circunstâncias que descreve. Esse é um exemplo da convergência e corroboração das dimensões instrumental e situacional da ironia no épico.

É o narrador que nos apresenta detalhadamente o contexto familiar de Juan e seus familiares. Sobre Dona Inez, mãe de D. Juan, o poema diz:

Canto I – Estrofe 17
<i>Oh! she was perfect past all parallel,</i>
<i>Of any modern female saint's comparison;</i>
<i>So far above the cunning powers of hell,</i>
<i>Her guardian angel had given up his garrison;</i>
<i>Even her minutest motions went as well</i>
<i>As those of the best time-piece made by Harrison:</i>
<i>In virtues nothing earthly could surpass her,</i>
<i>Save thine 'incomparable oil,' Macassar!</i>

Seu pai, Don José, é assim apresentado:

Canto I – Estrofe 19
<i>He was a mortal of the careless kind,</i>
<i>With no great love for learning, or the learn'd,</i>
<i>Who chose to go where'er he had a mind,</i>
<i>And never dream'd his lady was concern'd;</i>
<i>The world, as usual, wickedly inclined</i>
<i>To see a kingdom or a house o'erturn'd,</i>
<i>Whisper'd he had a mistress, some said two,</i>
<i>But for domestic quarrels one will do.</i>

E a respeito do próprio herói:

Canto I – Estrofe 25
<i>A little curly-headed, good-for-nothing,</i>
<i>And mischief-making monkey from his birth;</i>

<i>His parents ne'er agreed except in doting</i>
<i>Upon the most unquiet imp on earth;</i>
<i>Instead of quarrelling, had they been but both in</i>
<i>Their senses, they 'd have sent young master forth</i>
<i>To school, or had him soundly whipp'd at home,</i>
<i>To teach him manners for the time to come.</i>

A descrição é feita pela voz de um atento observador que registra características peculiares das personagens. Contudo, é no contexto e nas associações feitas ao longo do épico que se constata as ironias de Byron em relação aos familiares. No trecho citado, a personalidade da mãe de Juan é ironizada na afirmação de que a mesma é perfeita, comparável a uma santa, tanto que o anjo da guarda a abandonara. O decorrer do poema, porém, revela que Byron intencionava dizer o oposto do que anunciava.

O narrador se faz muito presente em todo o poema; sua participação muitas vezes rouba a cena e produz as digressões a respeito de fatos e acontecimentos que remetem a profundas reflexões, as quais servem para o autor expor seu ponto de vista particular. De acordo com Marchand (1976, p. 34), “*And so the poem is, in greatest measure, on in which the author ‘speaks out’ in his own person on whatever most concerns him at the moment*”.

Canto I – Estrofe 51
<i>I had my doubts, perhaps I have them still,</i>
<i>But what I say is neither here nor there:</i>
<i>I knew his father well, and have some skill</i>
<i>In character- but it would not be fair</i>
<i>From sire to son to augur good or ill:</i>
<i>He and his wife were an ill-sorted pair-</i>
<i>But scandal 's my aversion- I protest</i>
<i>Against all evil speaking, even in jest.</i>

O exemplo retrata a passagem em que o narrador discorre sobre a educação de Juan e os problemas de relacionamento de seus pais. Colocando-se como um amigo da família, o narrador insinua a influência das características paternas sobre o pequeno Juan.

Os temas aludidos por Byron ao longo do épico são os mais variados, e as estratégias utilizadas para mencioná-los também.

Contudo, é por meio de seu narrador que o poeta conduz o leitor pelo épico e o aproxima e envolve na trama.

2.1.5 A Estrutura Antitética

Como já foi evidenciado no capítulo um, a estrutura de *Don Juan* não segue padrão ou formas pré-definidas. Antes, sim, inaugura novos parâmetros de composição. Dentre os recursos que tornam essa obra singular destaca-se a disposição antitética da estrutura do poema. Uma vez que as discrepâncias ocorrem em diversos níveis, no que se refere à unidade de tom da narrativa, percebemos alterações repentinas que abruptamente quebram o ritmo. Como quando tratando de temas sérios que o texto propõe – guerras, corrupção, despedidas e perdas – o narrador os intercala com menções debochadas, criando o efeito sério-cômico através do contraste. Ou ainda quando intercala momentos líricos com descrições jocosas.

Exemplo dessa intercalação ocorre quando, ao narrar a tristeza de Juan, lembrando-se de Julia ao ser enviado a Cadiz pela mãe, o narrador introduz, em meio à narração do sofrimento pelo amor perdido, comentário sobre as náuseas marítimas:

Canto II – Estrofe 23
<i>But worst of all is nausea or pain</i>
<i>About the lower region of the bowels.</i>
<i>Love, Who heroically breaths a vein,</i>
<i>Shrinks from the application of hot towels,</i>
<i>And purgatives are dangerous to his reign,</i>
<i>Seasickness dead. His Love was perfect; how else</i>
<i>Could Juan's passion, while his billows roar,</i>
<i>Resist his stomach, ne'er at sea before?</i>

Assim, também no nível lexical termos opostos são utilizados como recursos que evidenciam o intento de confrontar os contrários, acentuando o sentido dos mesmos e chamando atenção para os evidentes contrastes. Isso constitui mais um recurso da ironia instrumental do autor, que pode ser evidenciada no exemplo a seguir, em trecho no qual são contrapostas a condição de liberdade à de escravidão:

Canto IX – Estrofe 5, versos 07 e 08
<i>Called Savior of the Nations – not yet saved</i>
<i>And Europe's liberator – still enslaved</i>

2.1.6 Gradação

Com o objetivo de enfatizar ações ou qualidades ou circunstâncias, Byron costuma elencar termos em gradação geralmente crescente. Esse interessante recurso da ironia instrumental não só destaca certos elementos dentro do verso como também envolve o leitor, que acompanha a narrativa e percebe que, ao sequenciar termos distintos em importância ou intensidade, Byron dá ritmo ascendente à leitura:

Canto II – Estrofe 31, verso 06
<i>Or brake their hopes or hearts or heads or necks</i>

Devido a tantos recursos e engenhosidades, o texto de Byron torna-se muito complexo do ponto de vista estilístico. Impossível seria dizer a tendência ou o padrão que segue. Está além e acima disso. O poeta brinca com as fórmulas prontas e cria um estilo novo, sem, contudo, privar seu leitor de uma surpreendente narrativa heroico-trágica escrita em metro e ritmo cadentes e agradáveis ao ouvido.

2.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens

A composição das personagens, como dito anteriormente, tem íntima relação com a vida e os relacionamentos do próprio autor, que utiliza o recurso de forma criativa. Um importante recurso dessa composição é a caricaturização das personagens, na qual, por meio de engenhosidade da ironia instrumental, Byron as descreve combinando nomes e características peculiares. É certo também que as circunstâncias em que tais personagens surgem ou o modo como estão associadas à vida do autor também manifestam traços da ironia situacional, pois os episódios narrados também são reconstruções de anedotas ou casos conhecidos do Lorde. A respeito do primeiro canto e da aventura de Juan e Julia, o Lorde manifesta-se em carta a seu editor John Murray esclarecendo a fonte de inspiração para esses personagens:

*The Julian adventure detailed was none of mine;
but one of an acquaintance of mine (Parolini by
name), which happened some years ago at*

Bassano, with the Prefect's wife when he was a boy; and was the subject of a long case, ending in divorce or separation of the parties during the Italian Viceroyalty. (STEFFAN, 1947, p. 157).

Há, por todo o texto, evidências nesse sentido: John Johnson mantém características de um inglês típico, e Byron atribui-lhe um nome tipicamente inglês, além do comportamento cínico e interesseiro. Há ainda Suwarrow, valente general do exército de Catarina a Grande, que encontra Juan e Johnson e os lidera nos ataques a Ismail, a quem relacionamos com o general chamado Suvorov, foi importante general russo.

Algumas personagens são homenagens, e outras são críticas. Pedrillo que acompanha Juan como tutor, representa também o socorro espiritual a quem um tripulante pede absolvição diante da ameaça da morte (Canto II, estrofe 44) é uma referência negativa à religiosidade. Sua participação corre durante o naufrágio da embarcação de Juan, em uma demonstração da pouca fé e da hipocrisia do homem que, estando em perigo, não oferece consolo aos demais. Porque é ele quem antes pretende se salvar e manifesta egoísmo na hora de dividir a comida, sendo depois sacrificado para aplacar a fome dos demais, podemos interpretar essa passagem como a ironia situacional a que comumente nos referimos como *ironia do destino*.

Canto III – Estrofe 76, versos 05 a 08
<i>He died as Born, a Catholic in faith,</i>
<i>Like most in belief in which they're bred,</i>
<i>And first a little crucifix He kissed,</i>
<i>And then held out his jugular and wrist</i>

2.1.8 As Digressões Irônicas

Ponto alto do poema para muitos pesquisadores, as digressões são de fato a chave para Byron atingir pontos cruciais de sua crítica. Por meio do narrador ou de falas de personagens, o poeta insere em seus versos reflexões referentes aos mais diversos aspectos da vida humana, o que configura a ironia instrumental em seu sentido básico de “alguém sendo irônico”, como descreve Muecke. Mas que também, por citar circunstâncias ou fatos irônicos, alia a esse princípio o caráter situacional da ironia.

De acordo com Campos (2009), são esses “subversos” que mais interessam à perspectiva moderna. As digressões são, nesse sentido, também consideradas um dos aspectos mais mencionado a respeito da genialidade da obra em questão, e devido a isso também objeto de grande interesse de seus tradutores.

[...] Don Juan é em si mesma crítica, expondo ao sol as falácias da sociedade de sua época. Mas são as subversivas “digressões” – os “subversos” de Byron – que mais interessam a perspectiva moderna. Por isso, no exemplário do D. Juan que apresento, prefiro concentrar-me, acima de tudo, nas estrofes digressivas, metalingüísticas, mais diretamente críticas e autoquestionantes. (CAMPOS, 2009, p. 14).

Elencamos a seguir alguns exemplos dos temas mais frequentemente abordados das digressões byronianas seguidos de comentários. Destacamos o caráter instrumental da ironia nelas, uma vez que são recursos verbais em que o narrador está “sendo irônico”, mas salientamos ainda que muitos desses recursos configuram-se também em representações da ironia situacional na medida em que descrevem, ou ao menos insinuem, circunstâncias que, “vistas” pelos leitores, permitem a percepção da ironia. Isso se dá tanto no enredo quanto na analogia proveniente da relação autobiográfica que Byron tem com a composição. Vejamos:

2.1.8.1 *Sentido da Vida ou a Falta Dele*

Trecho inscrito nas costas do manuscrito do Canto I
<i>I would to heaven that I were so much Clay</i>
<i>As I am blood, bone, marrow, passion, feeling_</i>
<i>Because at least they pas'd away _</i>
<i>And for the future _ but I write this reeling.</i>
<i>Having got drunk exceeding to-day.</i>
<i>So that I seem to stand upon the ceiling)</i>
<i>Isay_ the future is a serious matter_</i>
<i>And so _for God's sake _ hock the soda and water!</i>

Essa estrofe é a manifestação do pessimismo romântico aliado ao humor jocoso diante das poucas perspectivas que o futuro apresentava

ao Lorde, ao seu herói e, enfim, aos que viviam aqueles dias. Característica da estética romântica, o pessimismo retrata as dúvidas e incertezas vividas pela sociedade ao final do século XIX. A construção dessa atmosfera por meio de engenhos vocabulares e a escolha dos termos que a possibilitam constituem o recurso da ironia instrumental observada na composição do épico, que dá amostras da habilidade linguística de criar o efeito irônico tratado por Muecke.

2.1.8.2 *Relacionamentos Amorosos*

O casamento dos pais de Juan, provavelmente seu primeiro modelo de relacionamento, é retratado como desastroso. Uma convivência forçada, de uma civilidade fingida. Byron o descreve em tom irônico e moralista.

Canto I – Estrofe 26
<i>Don José and Dona Inez led</i>
<i>For some time an unhappy sort of life,</i>
<i>Wishing each other, not divorced, but dead.</i>
<i>They lived respectably as man and wife,</i>
<i>Their conduct was exceedingly well-bred</i>
<i>And gave no outward signs of inward strife,</i>
<i>until at length the smothered fire broke out</i>
<i>and put the business past all kind of doubt</i>

A não aprovação desse comportamento fica subentendida no enredo da trama. O casamento por interesse resulta em um comportamento hipócrita por parte dos pais de Juan. A convivência forçada e desagradável provoca comportamentos indecorosos de ambas as partes. O pai, sob a indulgência da sociedade machista, relaciona-se abertamente com outras mulheres; todos, incluindo sua mulher, fingem não saber. Ela, por sua vez, mantém um relacionamento secreto com o marido de sua amiga D. Julia.

Essa rede de relacionamentos proibidos é revelada pelo narrador, que faz comentários irônicos e análises moralistas dos fatos. A abordagem dos temas tidos como indecentes provoca uma crítica feroz à moralidade do texto e de seu autor por parte da crítica da época. Ao escrever sobre infidelidade, desejo sexual desregrado, hipocrisia, interesses individuais sobrepostos ao coletivo, Byron põe o dedo na

ferida daquela sociedade. Contudo, seu objetivo não é promover ou defender tais atitudes, e sim questioná-las e denunciá-las.

Com *Don Juan*, Byron foi mais uma vez atingido por duros ataques, questionando não a qualidade de sua poesia, mas o caráter supostamente imoral da mesma. Byron não admite tal questionamento. Conhecendo sua crítica e antevendo tais circunstâncias, ainda no primeiro canto da composição escreve uma estrofe a esse respeito:

Canto I – Estrofe 207
<i>If any person should presume to assert</i>
<i>This story is not moral, first, I pray</i>
<i>That they will not cry out before the're hurt,</i>
<i>Then that they'll read it o'er again and say</i>
<i>(but doubtless nobody will be so pert)</i>
<i>That this is not a moral tale, though gay.</i>
<i>Besides, in canto twelfth I mean to show</i>
<i>The very place where wicked people go.</i>

Observamos no exemplo descrito a combinação dos recursos da ironia instrumental e situacional citadas acima. E dessa combinação resulta também a manifestação da ironia romântica caracterizada pela intromissão do autor/narrador na trama. Nesse sentido, observamos que Byron está frequentemente manifestando-se e interferindo na obra com considerações bastante particulares, como no exemplo citado.

2.1.8.3 *Hipocrisia Social*

Dentre os temas abordados pelo Lorde em seu épico satírico, a denúncia e crítica à hipocrisia social merecem destaque. A falsa moral defendida pela sociedade europeia do período é denunciada abertamente em alusões ferinas à fachada de aparente moralidade. Nesse contexto a crítica passa por vários aspectos.

Ainda no início de sua obra, ao retratar a educação do pequeno Juan, o narrador refere-se à educação controladora e limitada a que o jovem é submetido, em especial a privação de leituras ditas impróprias, que visa controlar o pensamento e moldar seus princípios aos da tradicional sociedade burguesa e de sua igreja:

Canto I – Estrofe 39, versos 07 e 08
<i>Arts, science, no branch was made a mystery</i>
<i>To Juan's eyes, excepting natural history.</i>

A crítica de Byron é sobre a sociedade que finge um comportamento monogâmico mas tem a prática da infidelidade sob o consentimento dos demais. Acrescenta-se a isso o *chauvinismo* que, no caso de adultério, mantém a sociedade condescendente com a prática masculina e condena mulheres à humilhação pública, como acontece com a personagem Julia, a esposa de Don Afonso – o qual, por sua vez, é amante de D. Inez, a mãe de Juan. O exemplo retrata mais um tema abordado pelas digressões, que se constituem enquanto recurso linguístico de opção vocabular estabelecendo forte relação semântico-lexical com o enunciado, uma expressão da ironia instrumental de Byron.

2.1.8.4 Casamento

O casamento é retratado como uma instituição forjada e hipócrita. Além dessa característica, o narrador faz inúmeras referências negativas a essa instituição que, em seu ponto de vista, é incômoda para o casal citado:

Canto I – Estrofe 65, versos 04 e 05
<i>They lived together as most people do,</i>
<i>Suffering each other's foibles by accord,</i>

O narrador deixa claro que não aprecia a condição de casado, comparando-a ao mesmo nível de infortúnio que a morte:

Canto XIV – Estrofe 64
<i>The sort of thing to turn young man's head</i>
<i>Or make a Werter of him in the end</i>
<i>No Wonder then a purer soul should dread</i>
<i>This sort of chaste liaison for a friend</i>
<i>It were much better to be wed or dead</i>
<i>Than wear a heart a woman loves to rend</i>
<i>'tis Best to pause and think ere you rush on</i>
<i>IF that a bonne fortune be really bonne</i>

A aversão que o narrador demonstra pelo casamento é uma constante na narrativa. Os moldes da relação, a incompatibilidade de gênios e o tédio advindo de uma união forjada são seus argumentos. Outro aspecto trazido à baila é o interesse econômico envolvido. Os casamentos arranjados e a preocupação com as aparências diante da sociedade são os principais alvos das críticas do Lorde através de seu narrador. Assim como também a infelicidade que a constante busca do casamento ideal traz fica subentendida na conversa entre Juan e Jonh Jonhson no canto V, estrofe 11 em que o inglês insinua a volubilidade das esposas: “*although a female moderately fickle, / will hardly leave you (as she’s not your wife)*”. Observamos novamente a manifestação da ironia instrumental aliada à situacional que perpassa as digressões byronianas.

2.1.8.5 Interesses Econômicos/Corrupção

O interesse financeiro abusivo e sobreposto às necessidades dos demais é abordado ainda em várias situações, a começar pela veemente crítica feita a Southey e Wordsworth. O artigo *Byron's Don Juan as a global allegory* (STRAND, 2004) destaca o épico de Byron como uma severa crítica aos excessivos interesses econômicos da sociedade inglesa da época, registrados por Byron em seu épico por meio de uma crítica ferina ao comportamento e aos valores daquela sociedade. A crítica alcança também o meio literário, a começar pelo objetivo dos poetas deste período, uma vez que o poema afirma que os mesmos se interessavam mais pelo pagamento do que pela boa poesia. A desavença de Byron com os outros poetas românticos é para Strand mais que uma questão de preferências literárias:

The Dedication is one of the most cited passages in Don Juan, yet literary critics have not fully explored its implications for the nature of Byron's social satire. It is used as evidence for Byron's disagreement with a poet like Wordsworth over aesthetic issues, or for a contrast between Byron's republican ideals and Wordsworth's growing conservatism. The Dedication, then, is treated as literary and political criticism, but what is overlooked is its specifically economic content. For Byron, Robert Southey and Wordsworth are “sellouts” in the first sense – they have

compromised themselves for money. (STRAND, 2004, p. 503).

Essa interpretação encontra eco na sexta estrofe da dedicatória:

<i>Dedication – Estrofe 06</i>
<i>I would not imitate the petty thought,</i>
<i>Nor coin my self-love to so base a vice,</i>
<i>For all the glory your conversion brought,</i>
<i>Since gold alone should not have been its price.</i>
<i>You [Southey] have your salary – was't for that you wrought?</i>
<i>And Wordsworth has his place in the Excise.</i>
<i>You're Shabby fellows – true – but poets still</i>
<i>And duly seated on the immortal hill</i>

Outra manifestação contra tais interesses diz respeito aos gastos com a Guerra. Segundo Byron, o dinheiro gasto indevidamente para provocar sofrimento e morte não é justificado pela inútil conquista.

<i>Canto VIII – Estrofe 03</i>
<i>History can only take things in the gross;</i>
<i>But could we know them in detail, perchance</i>
<i>In balancing the profit and the loss,</i>
<i>War's merit it by no means might enhance,</i>
<i>To waste so much gold for a little dross,</i>
<i>As hath been done, mere conquest to advance.</i>
<i>The drying up a single tear has more</i>
<i>Of honest fame, than shedding seas of gore.</i>

A ganância e a corrupção que levam o ser humano a atitudes mais atrozes também são criticadas pelo poeta:

<i>Canto IX – Estrofe 35</i>
<i>Oh! ye great authors luminous, voluminous!</i>
<i>Ye twice ten hundred thousand daily scribes!</i>
<i>Whose pamphlets, volumes, newspapers, illumine us!</i>
<i>Whether you're paid by government in bribes,</i>
<i>To prove the public debt is not consuming us—</i>
<i>Or, roughly treading on the "courtier's kibes"</i>

<i>With clownish heel your popular circulation</i>
<i>Feeds you by printing half the realm's starvation;—</i>

Ao longo do poema, Byron demonstra seu caráter revolucionário e sua ideologia popular, evidenciada desde discursos extremistas na Câmara dos Lordes. Por seu caráter revolucionário, Byron é apontado como defensor de movimentos populares, juntando-se a movimentos libertários como a luta pela independência da Itália e da Grécia. A manifestação de sua ideologia liberal, tanto nos campos da política, economia ou vida social, é mais uma das marcantes características do Poeta Lorde, e foi por esse aspecto que encontrou resistência entre a alta sociedade inglesa.

Byron é um autor popular em seu vocabulário, mas o é principalmente por manifestar em seus versos a mesma angústia que atormenta muitos oprimidos. Também por relacionar suas personagens a pessoas reais, incluindo a si mesmo, o autor aproxima ficção e realidade, inserindo o leitor no universo da obra e vice-versa.

Por ironia, Byron é, em vida, mais reconhecido fora de seu país do que em sua terra. Por isso amarga sentimentos de revanchismo e frustração que serão manifestos em versos. Como o Poeta Lorde não perde uma oportunidade para desferir uma crítica contra seus desafetos, seu país torna-se objeto de muitos de seus versos mordazes. Mais uma vez, assim, evidenciamos a associação da ironia situacional e instrumental no trecho acima mencionado.

2.1.8.6 Ataques aos Desafetos

Byron dedica muitos versos a sua pátria; não são referências saudosistas ou homenagens, são golpes diretos e agressivos. Seu talento como poeta demorou a ser reconhecido na Inglaterra, as críticas foram severamente negativas. Sua vida particular era motivo de escândalos e comentários maldosos.

Dedicando o trecho que compreende os Cantos X a XII de *Don Juan* (os chamados cantos ingleses) a descrever sua pátria, muitos são os aspectos abordados pelo Lorde: o clima, a falsa moralidade, entre outros. Nem mesmo as mulheres inglesas escapam de seu desdém. O poeta declara abertamente que não tem apreço por sua Terra Natal:

Canto X – Estrofe 66
<i>I've no great cause to love that spot of earth,</i>

<i>Which holds what might have been the noblest nation;</i>
<i>But though I owe it little but my birth,</i>
<i>I feel a mixed regret and veneration</i>
<i>For its decaying fame and former worth.</i>
<i>Seven years (the usual term of transportation)</i>
<i>Of absence lay one's old resentments level,</i>
<i>When a man's country's going to the devil.</i>

O texto configura-se como ferramenta para desferir golpes certos em seus desafetos, quer sejam pessoas ou convenções, característica essa que permeia o poema do início ao fim. Outro alvo frequente são os poetas românticos Robert Southey e William Wordsworth:

<i>Dedication – Estrofe I</i>
<i>BOB SOUTHEY! You 're a poet, Poet laureate,</i>
<i>And representative of all the race,</i>
<i>Although 't is true that you turn'd out a Tory at</i>
<i>Last, - yours has lately been a common case;</i>
<i>And now, my Epic Renegade! What are ye at?</i>
<i>With all the Lakers, in and out of place?</i>
<i>A nest of tuneful persons, to my eye</i>
<i>Like 'four and twenty Blackbirds in a pye;'</i>

Toda a dedicatória refere-se basicamente aos poetas cujo estilo conservador, cuja técnica e princípios éticos estavam em desacordo com o que acreditava Byron. Ela foi inicialmente suprimida do poema, sendo publicada anonimamente, mas não pareceu justo ao Lorde que seus desafetos não conhecessem a origem dos ataques.

A referência a Bob Southey deve-se às críticas que este fez a Byron desde seus primeiros escritos. Tendo sido Southey autor da crítica publicada na *Edimburg Review*, o ressentimento do Lorde pelo colega se torna tema frequente em suas obras. Desde *English Bards and Scotch Reviewers* até *Vision of Judgment*, a referência a Southey perpassa toda sua carreira, por vezes de forma sutil, outras em referências diretas e frontais, como na dedicatória de *Don Juan*. Tais ataques renderam-lhe muitos versos caracterizados pela combinação dialética da ironia instrumental e situacional.

2.1.9 Ironia Autobiográfica

As referências autobiográficas de *Don Juan*, muito discutidas entre os teóricos, servem ao Lorde como desabafo ou até revanche contra várias situações. Retratando, por exemplo, a infância de Don Juan, Byron faz lembrar o tratamento pouco amoroso que ele próprio recebera de sua família. O trecho citado corresponde à estrofe 24 do Canto I:

Canto I – Estrofe 24
<i>And so I interfered, and with the Best</i>
<i>Intentions, but their treatment was not kind;</i>
<i>I think the foolish people were possess'd,</i>
<i>For neither of them could I ever find,</i>
<i>Although their porter afterwards confess'd-</i>
<i>But that 's no matter, and the worst 's behind,</i>
<i>For little Juan o'er me threw, down stairs,</i>
<i>A pail of housemaid's water unawares.</i>

Assim também é a viagem a Cadiz – que o jovem Juan foi forçado a fazer após o flagrante em que foi pego com Julia, a esposa de Alfonso –, a qual lembra o hábito entre os nobres ingleses de tentar remediar os malfeitos ou desonras de um jovem enviando-o numa excursão que o afastava do escândalo por certo tempo.

Nesse sentido também observamos o frequente envolvimento do Lorde com mulheres casadas ser reproduzido nas aventuras de Juan, assim como o gosto pelas batalhas e guerras em que tanto Juan quanto Byron se veem heroicamente envolvidos. Assim, é evidente o caráter autobiográfico da composição e inevitável a percepção de uma ironia situacional que se cria a partir da associação das circunstâncias descritas no épico e a relação com a vida do poeta. O que está bem de acordo com o que já disse Britto (2008, p. 15): “[...] ele não consegue conceber nenhuma experiência que não seja contida em sua vida pessoal.”.

Após as considerações sobre a ironia enquanto estratégia discursiva, e a observação de suas manifestações no épico *Don Juan*, passamos a refletir sobre a tradução desse fenômeno (capítulo três), bem como suas implicações e possibilidades, para, a seguir realizarmos a análise das diferentes soluções encontradas pelos tradutores brasileiros do épico (capítulo quatro).

3 A TRADUÇÃO DA IRONIA

O processo de tradução tem inúmeras particularidades e variantes, pois abrange a recriação da linguagem verbal e relaciona-se ainda com determinados aspectos da linguagem não verbal, tais como gestos e expressões faciais presentes e determinantes no ato de comunicação. De acordo com o capítulo um do presente trabalho, observamos a complexidade que envolve a ironia enquanto estratégia discursiva. Nesse sentido, percebemos a abrangência referente ao processo da tradução de ironia e, na tentativa de contribuir com os estudos acerca desse tema, buscamos refletir sobre seu possível traslado para um idioma distinto do original, carregando consigo o máximo da carga semântica que constitui a ironia.

A partir dos pressupostos postulados por Muecke, apresentados no capítulo um, tomamos o efeito irônico como um fenômeno resultante da combinação de características básicas da ironia (aparência versus realidade, pretensão e inconsciência confiante, estrutura dramática e comoção) aliadas às estratégias de composição eleitas pelo autor as quais se caracterizam como marcadores ou sinais de ironia.

No que se refere ao épico *Don Juan*, o capítulo anterior detalhou os sinais por mim identificados como marcadores de ironia instrumental e situacional. A partir da constatação da existência desses indícios, poderíamos supor a tarefa de traduzir a ironia do poema como a simples reconstrução dos mesmos, de modo que esses, uma vez reproduzidos pela tradução, repetiriam o efeito da ironia no texto alvo. Estaríamos então criando uma concepção demasiado simplista de tradução de ironia que na prática não funciona.

A respeito desse ponto de vista, Hutcheon (2000, p. 217) indaga: “Ainda que a reconstrução do efeito irônico fosse assim tão direta, porque os tradutores têm tanta dificuldade em recodificar sinais de ironia de uma língua e de uma cultura para outra?”.

O questionamento de Hutcheon remete a reflexões que a própria autora aponta:

Porque a ironia, como defendida nesse estudo, acontece em alguma coisa chamada “discurso”, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição. (HUTCHEON, 2000, p. 36).

A observação da autora nos revela que a dimensão da ironia não está restrita a sua constituição sintático-semântica ou instrumental e, portanto, a simples reprodução de recursos linguísticos empregados no original não criaria efeitos semelhantes na tradução. Pois quaisquer interferências, sejam elas de caráter cronológico, geográfico ou cultural, afetariam a recepção da ironia no texto traduzido. Interferências essas presentes em todo o processo tradutório, pois esse trata justamente de transpor enunciados entre línguas e culturas distintas.

De modo que essa concepção simplista se descarta, e também nos alerta para a complexidade do empreendimento evidenciando as implicações tanto do contexto de criação quanto de recepção dos textos traduzidos, e a inter-relação de todos os aspectos envolvidos na criação e na tradução da ironia.

Uma vez que consideramos as dimensões instrumental e situacional inter-relacionadas e relacionadas ao contexto de uso e de interpretação, reconhecemos a abrangência dos elementos que compõem a ironia, e, desse modo, também identificamos a dimensão dos aspectos a serem recriados para que a reprodução do fenômeno seja, ao menos, parcialmente possível.

O que nos leva à constatação que os aspectos periféricos, responsáveis pelas peculiaridades dos textos, são importantes constituintes de significados e corroboram decisivamente para a construção global do sentido da ironia que se comunica em suas mais diversas variantes.

No que se refere à ironia em *Don Juan*, vimos no capítulo um que a ironia do épico tem como ponto alto a denúncia e a recriminação de hábitos e hipocrisia da aristocracia inglesa, configurando-se desse modo como ferramenta da ferina sátira byroniana. Sua tradução também está relacionada aos aspectos contextuais. Nas palavras de Mateo (2010, p. 205):

A tradução do humor e da sátira depende da proximidade das culturas; quanto mais distante a cultura, tanto maior será a dificuldade para se entender o humor. E mesmo que a sátira seja entendida, é possível que não se tenha os mesmos mecanismos para criá-la na língua-alvo ou talvez a nova cultura simplesmente não a ache engraçada, uma vez que na sátira, para se ter humor, é preciso algum tipo de simpatia depois da crítica feita por parte do leitor/ouvinte.

A questão levantada por Santos é bastante pertinente no sentido de que a compreensão de textos entre culturas próximas é mais provável, tornando assim a tarefa do tradutor menos árdua. Contudo, assumindo-se a “proximidade cultural” – como a existência de semelhanças linguísticas e/ou proximidade geográfica, o compartilhamento de sistema de governo ou crença religiosa – como parâmetro de possibilidade, estaríamos, mais uma vez, simplificando o processo tradutório, ou delimitando circunstâncias específicas como condição para a tradução.

Certos de que não há fórmula prévia para a tradução nem de ironia nem de qualquer outro aspecto da linguagem, sabemos que a tradução se constrói pela prática e reflexão, e assim tem sido ao longo da trajetória da comunicação humana. A necessidade de expressar-se em idioma distinto, as experiências tradutórias acumuladas e sobretudo a reflexão sobre as mesmas têm fornecido aos Estudos da Tradução (ET) muitos caminhos e muitos avanços.

Nesse sentido, as traduções ditas “difíceis”, ainda que contestadas por alguns, têm se mostrado produtivas, pois, mesmo diante de críticas, ou antes, pelo amadurecimento que essas discussões têm trazido à baila, novos horizontes são vislumbrados. Exemplo disso foi a polêmica levantada por Langlois a respeito da tradução que Schlegel fez da *Bhagavad-Gita* para o latim, a partir da qual Humboldt desenvolve um longo texto em que responde às críticas, e principalmente levanta reflexões sobre a questão da tradução e das particularidades da língua e da cultura indiana. Esse debate de ideias resulta em um novo texto de Schlegel sobre a tradução, no qual destaca a abrangência do ofício de tradutor e a importância de sua atividade:

O verdadeiro tradutor, que sabe manter na versão não apenas o conteúdo de uma obra-prima, mas também a forma nobre, o caráter peculiar, pode ser enaltecido como arauto do gênio, cuja glória ele divulga, cujo dom espalha, transcendendo os estreitos limites motivados pela separação das línguas. Ele é um mensageiro de uma nação a outra, um mediador de respeito e admiração mútua, onde sem ele haveria indiferença ou mesmo aversão. (HEIDERMANN, 2001, p. 109).

Percebemos dessa forma quão complexas são as ramificações da tradução de ironia. O crescente interesse sobre o tema tem motivado reflexões muito pertinentes e que, na maioria das vezes, apontam para o

que parece ser a questão crucial da ironia: o contexto. Exemplo disso é a observação de Mateo (2010, p. 216) para quem “A ironia pertence ao nível pragmático de um texto, i. e., está diretamente ligada ao contexto, apesar de depender também da forma, como todos tipos de humor.”.

Diante

disso, voltamos à questão levantada por Hutcheon. Se a reconstituição do contexto não é a simples recriação do cenário do original, e as inúmeras variáveis linguísticas e culturais dificultam a reprodução da ironia, seria a tradução da ironia uma tarefa impossível?

Abundantes exemplos mostram que não. Do contrário, muitas obras que consideramos de grande importância para a humanidade jamais teriam sido vertidas para outros idiomas. E sabemos que grande parte da melhor literatura universal (e traduzida) é carregada de ironia. Como demonstra Muecke (1995, p. 18):

A importância da ironia na literatura está fora de questão. Não precisamos aceitar o ponto de vista, já colocado pelo menos duas vezes em bases diferentes, de que toda a arte, ou toda literatura, é essencialmente irônica. Precisamos apenas relacionar os principais escritores cuja obra está permeada significativamente de ironia: Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Tucídides, Platão, Cícero, Horácio, Catulo, Juvenal, Tácito, Luciano, Boccaccio, Chaucer, Villon, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Pascal, Molière, Racine, Swift, Pope, Voltaire, Johnson, Gibbon, Diderot, Goethe, Stendhal, Jane Austen, Byron, Heine, Baudelaire, Gogol, Dostoiévski, Flaubert, Ibsen, Tolstói, Mark Twain, Henry James, Tchekhov, Shaw, Pirandello, Proust, Thomas Mann, Kafka, Musil e Brecht.

Ante a evidência de que esses escritores são amplamente conhecidos e admirados em nosso meio, e considerando-se que foi por meio da tradução que a maioria desse público teve acesso a tais obras e sua ironia, nos parece inegável que a tradução da mesma é possível.

Resta-nos investigar quais aspectos tornam sua tradução eficiente e a partir de quais estratégias torna-se possível a recriação da ironia instrumental e situacional por meio da tradução. Para tanto, prosseguimos nossa reflexão, considerando que o autor de nosso objeto de pesquisa, *Lord Byron*, foi elencado por Muecke em sua relação e se

configura num ótimo exemplar para análise de tradução de ironia, tendo em vista as evidências apresentadas no capítulo dois.

Consideramos ainda outra questão pertinente à recriação da ironia pela tradução e que é sem dúvida crucial para esse propósito: a primeira leitura, ou seja, o modo como leitor/tradutor recebe a ironia e a interpreta, assim como as implicações dessa leitura sobre a tradução. Esse tópico é o que desenvolveremos no próximo item.

3.1 RECEPÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA IRONIA

Ainda que se parta da pública manifestação do intento irônico do autor, como é o caso de Byron em *Don Juan*, não se pode deixar de dar a devida atenção às diferentes manifestações desse intento, que ora estão mais evidentes e ora mais subentendidas no texto.

A observação atenta das possibilidades de leitura impede que ocorram generalizações demasiado simplistas e/ou superinterpretações que atribuam sentidos genéricos a uma obra, cabendo ao leitor a decifração do tom e da mensagem intencionada do autor. E isso se dá por meio de uma complexa interação entre o texto fonte e o leitor/tradutor, que inicialmente busca conceber o mundo desconhecido que lhe é apresentado pelo texto. Nas palavras de Iser (2002, p. 107):

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente; mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo.

Diante disso, somos levados a refletir sobre as dimensões em que a interpretação do leitor/tradutor influenciará o texto traduzido. De modo que outras considerações nesse sentido são fundamentais. Sabemos que agindo sobre uma leitura haverá inúmeros fatores que direcionarão a interpretação de um texto. Em seu ensaio *O Jogo do Texto*, Iser os classifica como extratextuais e intertextuais. Os primeiros são relativos ao entorno do leitor, uma vez que está inserido em determinada condição territorial, histórica, social e pessoal que o conduzirá a determinadas conclusões e também ao texto em si, o qual foi concebido sob a influência de determinadas circunstâncias alheias ao

leitor, mas que serão determinantes para sua constituição. E os segundos são relativos aos aspectos peculiares de cada composição, que apresenta em sua constituição elementos diversos e até mesmo divergentes, constituindo assim sua própria “constelação semântica”.

Ainda, segundo Iser, são esses fatores e suas inter-relações que criam os chamados “espaços vazios” onde o leitor atua. Ou, seja é a partir deles que será produzida a interpretação. Considerando que os leitores, a partir de suas especificidades, construirão seu entendimento do texto e que cada novo leitor terá diferentes especificidades diante da leitura de um mesmo texto, encontramos então respostas para as indagações a respeito das múltiplas interpretações de um mesmo enunciado. Diante disso, as diferentes opções tradutórias, bem como as variações de estilo e prioridades eleitas pelos tradutores aqui analisados, poderão ser melhor compreendidas.

Em nosso estudo pretendemos analisar as opções e prioridades de sete tradutores do *Don Juan* de Byron que tiveram suas traduções publicadas no Brasil. Ainda que mantenham em comum a cultura e o idioma, nossos tradutores pertencem a momentos históricos bastante distintos, fato que certamente será refletido em diferentes abordagens tradutórias. De acordo com Mateo (2010, p. 216, grifos nossos),

Alguns tradutores preferem transpor o conteúdo semântico de uma afirmação ou situação irônica em vez de o sentido mais geral, nomeadamente, a ironia. Outros vão se concentrar no valor pragmático do texto e sacrificar o conteúdo semântico específico. Algumas vezes os tradutores conseguem transpor os dois. **Em todos os casos, ambos serão determinados pelo tipo de texto e pelas convenções tradutórias, culturais e sociais da sua época, o tipo de receptor que têm em mente, o meio escolhido para a tradução, os valores relacionados à ironia, o que a comunidade pensa sobre ironia etc.** Todos estes fatores afetam a comunicação correta e a percepção da ironia entre falantes de uma dada língua e obviamente também entre os dois falantes de línguas diferentes. Ambos falantes, ou melhor, ambas as culturas, terão de estar, de qualquer forma, “prontas para brincar” para que a ironia possa ser transposta com sucesso.

Diante disso apresentaremos também algumas modificações que a sociedade brasileira atravessou, e assim retrataremos importantes fatores sociais e culturais de nosso país. Pois, como sabemos, o contexto em que ocorre a ironia é decisivo para a interpretação que dela decorre, podendo esta ser bastante distinta daquela, ou mesmo variável. De acordo com Hutcheon (2000, p. 214):

Visto que estamos lidando, no caso da ironia, com um tipo de jogo verbal (ou auditivo ou pictório) no qual o dito e o não-dito se juntam de uma certa maneira para se tornar “ironia”, então a mesma elocução poderia obviamente ser irônica ou “unirônica” em diferentes contextos.

Hutcheon trata da dualidade presente na constituição e interpretação da ironia, considerando que o fenômeno linguístico da ironia implica em uma complexa relação que envolve o ironista, o intérprete e o contexto de sua enunciação, além de uma série de fatores que corroboram para sua ocorrência inseridos em um determinado contexto.

No que se refere à tradução da ironia, soma-se a esse cenário o papel do tradutor que, como intérprete, é decisivo para a ocorrência da ironia e, além disso, também para sua reescritura. Lembrando que o mesmo se encontra sujeito às particularidades de seu próprio contexto histórico, cultural, linguístico e geográfico e que tal procedimento tradutório constitui-se em um grande desafio ao tradutor que vai, a partir de sua leitura e interpretação, reescrever a ironia e recriar seus efeitos no novo texto.

Ao considerar as implicações da tradução de ironia, Elham Pishbin (2010) afirma:

Irony is one of the frequently used stylistic devices in different types of text. As it is rooted in the culture and context in which they arise, literal translation cannot transfer the exact meaning of the intention of the original writer. Hence, it will not result in a similar response from target language audience.

Tal observação destaca a influência do contexto e dos aspectos culturais nos quais a ironia é produzida, bem como considera que diante

disso a tradução literal não transporá o sentido desejado pelo autor do original e nem produzirá efeito similar no público-alvo.

Nesse sentido, consideramos que a observação de Pishbin relaciona-se de modo especial ao contexto da produção da ironia, o qual, em determinadas circunstâncias, poderá ser único e irreproduzível em uma cultura distinta. O que torna a contextualização, tanto da emissão quanto da recepção do novo texto, essencial para o princípio da condução de significados irônicos de uma língua à outra por meio da tradução, ou seja, para que ocorra a reprodução do fenômeno da ironia no idioma de chegada.

Ao tradutor literário, notadamente o que traduz poesia, a tarefa é acrescida da exigência da beleza, sonoridade e comoção típicas do gênero. Assim, se traduzir ironia é desafiador, o que dizer da tradução de ironia em poesia?

3.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA IRONIA

Partir da identificação de indícios ou sinais de ironia no original para estabelecer o projeto de tradução parece bastante acertado, contudo a tarefa não é tão simples. Nas palavras de Hutcheon (2000, p. 175), “Quer a intenção seja ou não algo derivado de marcadores no texto em questão ou da evidência extratextual tais como declarações do ironista, as dificuldades empíricas de estabelecer a intenção nunca desaparecem”.

Desse modo, percebemos essa também como a primeira dificuldade do tradutor de ironia no texto poético. A constituição formal desse gênero não exclui nenhuma das dificuldades apontadas anteriormente, antes corrobora a necessidade de uma leitura interpretativa mais abrangente. Pois, como demonstrado no capítulo dois desse trabalho, o engenho poético da forma, da métrica e da sonoridade típicas do gênero constituem-se em grandes recursos de que o poeta pode lançar mão no intento de ser irônico. E Byron, em seu *Don Juan*, demonstra se mestre nessa arte.

Cabe, portanto, ao tradutor de *Don Juan* a identificação de tais recursos enquanto marcadores de ironia e a recriação de seu efeito na língua-alvo. Como dissemos anteriormente, tal identificação torna-se complexa no momento em que se percebem as diferentes inter-relações necessárias para a ocorrência e percepção do fenômeno em um determinado texto.

A recriação, por sua vez, também se dá em condições muito particulares que implicam no sistema fonético e silábico dos diferentes idiomas, bem como no léxico e nas questões culturais, sempre

determinantes em uma composição. De modo que a tradução implicará em um processo de “transladação” de toda a carga semântica contida no poema originário para o traduzido.

Lembremos que este é um processo linguístico intercultural em que os aspectos relativos ao contexto histórico, político, cultural e social são duplamente decisivos (no momento da composição e também no da tradução) e no qual a interpretação que o tradutor fizer de sua leitura, bem como as condições em que o texto será efetivamente “recriado”, influenciarão no texto a ser apresentado pela tradução.

Ainda que, muitas vezes, a tradução aconteça baseada em manifestações do poeta, como é o caso de Byron em seu *Don Juan* – o qual expressa publicamente suas intenções de promover a ironia com a obra (como exposto no capítulo um) –, há que se considerar, como destaca Arrojo (2000, p. 41), que

O foco interpretativo é transferido do texto, como receptáculo da intenção “original do escritor”, para o intérprete, o leitor, ou o tradutor. Isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto. Significa que, mesmo que tivermos como único objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar *nossa visão* desse autor e de suas intenções.

Essa é uma realidade inegável pois, considerando que a interpretação do leitor/tradutor também está condicionada a um determinado contexto, observamos que a abrangente influência do meio, dos aspectos temporais, culturais, sociais e políticos tanto do momento da criação da obra quanto do de sua recriação, agirá sobre a ironia traduzida. A interpretação da ironia e suas funções no texto de partida serão decisivas para a reescritura do poema, o qual será reescrito sob novas influências intertextuais e extratextuais que afetam o tradutor e agirão novamente sobre o novo leitor. Assim, o texto se movimenta sucessivamente e se adapta aos leitores em diferentes circunstâncias, transmutando-se e sendo ressignificado a cada leitura.

Exemplo disso vem das traduções do clássico *Ilíada* de Homero, em que os diferentes epítetos referentes a Aquiles sofrem denominações

bastante distintas: “Aquiles pés-velozes” para Haroldo de Campos, “pés rápidos” para Nunes e “velocípede” para Mendes (BRANDÃO, 2002).

Tais diferenças nas denominações manifestam, além do gosto pessoal, uma diferente ressignificação do objeto, em que cada tradutor atribui conotações particulares a cada abordagem. A decisão acerca da abordagem de cada qual revela também a concepção que o têm do ofício de tradutor. Acaloradas discussões, geralmente motivadas por críticas a traduções, como foi citado anteriormente, têm sido prova disso.

No que diz respeito à tradução da ironia, as evidências intencionais geralmente são bem perceptíveis, uma vez que o ironista pretende ser entendido como tal. Para tanto haverá evidências textuais ou contextuais que denunciarão tal intento. Caberá ao leitor/tradutor sua identificação e posterior recriação. De acordo com Pishbin (2010),

Recognition and distinguishing irony is considered as important criterion in the correct and appropriate translation of ironic expressions. There is some evidence which can help the translator to distinguish ironic expressions in the original texts. Paying attention to these devices will be effective and useful for the appropriate transference of irony.

As evidências de que trata Pishbin remetem aos marcadores de ironia de Hutcheon, descritas no primeiro capítulo; consideramos assim que identificação, interpretação e recriação desses recursos são importantes estratégias na recriação do efeito irônico no texto traduzido. O que vem ao encontro da constatação de Jaqueline Scognamiglio (2012, p. 3-4):

[...] podemos afirmar que a realização de um trabalho de tradução da ironia na literatura depende não só do conhecimento que o tradutor possui sobre os aspectos culturais, históricos e sociais da obra, mas também, e principalmente, de sua capacidade de percepção dos elementos irônicos e suas inúmeras manifestações na literatura. Nesse sentido, é imprescindível que o tradutor analise cada obra como um sistema específico a ser transposto na língua-alvo, considerando não só os fatores extra-linguísticos que a constituem, mas a maneira como esses fatores são manifestados, a fim de realizar uma

tradução capaz de representar da forma mais adequada possível a obra originária.

Para tanto, o olhar do tradutor precisa tentar reconhecer as diferentes nuances que o texto irônico traz em sua complexa elaboração. Muecke descreve a anatomia da ironia a partir de diferentes possibilidades do discurso irônico; dessa percepção por vezes bastante sutil será possível a reconstrução de uma anatomia semelhante por meio da tradução. Para Muecke (1995, p. 56) a ironia se constitui a partir da contradição entre aparência e realidade, na qual “A ‘realidade’, no sentido que a palavra é usada aqui, deve ser entendida como se significasse apenas o que o ironista ou o observador irônico vê como tal”. A contradição a que Muecke se refere é a discrepância que cria a ironia do dito pelo não dito, a incompatibilidade lógica de circunstância onde os fatos são apresentados de modo a criar uma significação paralela: a ironia. Essa pode ser instrumental ou situacional; a primeira tem um agente identificável, o ironista, que a promove, e a segunda parece ser causada por uma justiça universal ou destino, ou ainda um ser sobrenatural que se diverte com os meros mortais. É, portanto, na percepção dessa significação paralela que reside a interpretação da ironia para Muecke (1995, p. 62):

Um sentido de ironia implica não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém. Inclui a capacidade, quando confrontada de algum modo com alguma coisa, de imaginar ou lembrar ou observar alguma coisa que formaria um contraste irônico.

E nisso também reside uma das mais desafiadoras tarefas do tradutor de ironia, assunto sobre o qual discorreremos no tópico a seguir.

3.3 O TRADUTOR COMO INTERPRETADOR

Ainda que a tradução tenha como princípio a recriação do sentido contido no texto de partida, além também da rede de significantes e significados adjacentes, permanece dentro dos limites que o original lhe impõe, como destaca Willemsen (1986, p. 58):

Enquanto que o escritor, ao traduzir a sua idéia em palavras, goza duma liberdade quase total, o

tradutor não só recebe a idéia como também as palavras. E com isso, ele recebe uma estrutura, um estilo, determinado vocabulário, fraseologia, ritmo, personagens, todo um contexto extraliterário, sociocultural. E se é verdade que não tem de se preocupar com a criação de tudo aquilo, ele está preso àquilo, está comprometido, não tem quase nenhuma liberdade.

Aprisionado pelas delimitações do texto original, caberá ao tradutor movimentar-se dentro das possibilidades que o contexto e suas arestas oferecerem. Embora à primeira vista seja uma tarefa inglória, a tradução de fato é um novo espaço criador, onde, a partir de uma fonte, o reescritor exercita sua “intuição e paciência” para contribuir com a difusão e a perpetuação de escritos valiosos à humanidade.

A partir da leitura e da interpretação que fará da obra, o tradutor elegerá aspectos que considera imprescindíveis para a reconstrução da ironia que encontrou no texto. Nesse sentido, destacamos a reflexão acerca das considerações de Heidegger, citado por Berman (2007, p. 20, grifos do autor), a respeito da interpretação feita pelo tradutor:

Toda a tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis a interpretação que estavam em sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada [...] Conforme às suas essências, *a interpretação e a tradução são somente uma e única coisa.*

A interpretação do texto alheio aparece, pois, como determinante de suas reescrituras e certamente influenciará as escolhas do tradutor, as quais caracterizarão o novo texto. Se em determinada passagem, por exemplo, o interpretador/tradutor perceber a entonação crítica do autor sobre determinado aspecto do texto, certamente empenhará esforços para a reprodução daquela circunstância ou alusão, de modo que o leitor final também reconheça a intenção contida ali. Do mesmo modo que, se determinada circunstância não for reconhecida como irônica, ou passar despercebida pelo leitor/tradutor quer por diferenças culturais ou por quaisquer outros aspectos que influenciam a interpretação, a ironia poderá ser perdida na tradução. E, desse modo, por ser a interpretação um processo subjetivo, particular e caracterizado pelas experiências

pessoais de cada um, o mesmo poderá ser falho, ou deixar a desejar sob o ponto de vista de outrem.

Sendo assim, retornamos mais uma vez ao dilema da subjetividade e das variáveis da tradução. Nesse sentido, concordamos com Berman (2007, p. 24, grifos no original):

Não existe *a* tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para-traduzir*.

Assim, a multiplicidade de espaços da tradução, os avanços dos Estudos da Tradução, a crescente profissionalização dessa tarefa, bem como os inúmeros trabalhos científicos sobre o tema fazem crer que ao se aventurar em tal empreendimento o tradutor está preparado e percebe a importância da máxima imersão cultural e investigação detalhada dos vários aspectos que compõem a obra original, identificando então os aspectos determinantes e prioritários a serem traduzidos.

Uma questão pertinente diz respeito aos limites da intervenção no texto. Sendo o tradutor o interpretador e reescritor do texto, quais seriam os limites para essa interpretação e as inferências dela decorrentes sobre o texto traduzido?

Considerando que a muitos leitores será apresentada somente a versão que o tradutor tem sobre o texto, não teria ele alguma exigência moral para com o original e seu autor? Sobre esse aspecto, August Willemssen (1986, p. 60) afirma: “Ora, é a minha opinião que um autor, conscientemente ou inconscientemente, faz uma escolha entre escrever versos rimados ou não. Essa escolha o tradutor tem de respeitar.” Mas observa também que, devido às exigências e dificuldades da tradução, o tradutor será obrigado a fazer algumas intervenções: “No entanto, é obvio que eu não posso transpor poesia rimada por poesia rimada e, ao mesmo tempo, seguir o texto ao pé da letra.”.

Na sequência, Willemssen faz considerações sobre as liberdades tomadas pelo tradutor e as implicações das mesmas sobre o texto:

Resulta que, se eu quero manter a rima, me vejo forçado a tomar algumas liberdades com respeito ao vocabulário. Mas isso, em si, não tem tanta importância, porque eu estou convencido de que também o próprio poeta teve, muitas vezes, de

adaptar a sua escolha de palavras ao seu esquema poético. Pode parecer que não seja assim, mas é isso mesmo que define a grande poesia. Então, por que é que isso não seria a caso também para o tradutor? [...] Ora, isto não trai o sentido original. O específico do conteúdo e do tom e em casos como este, mais importante do que cada palavra avulsa.

Da mesma maneira, eu acho que, se com isso conseguir ficar (ou chegar) mais perto do original, acho que tenho o direito a certos meios-termos, com respeito ao metro e a rima: um verso com um pé a mais ou menos, alterar o esquema da rima (p. ex. abba e. v. d. abab), substituir uma rima por uma assonância. (WILLEMSSEN, 1986, p. 60-61, grifos do autor).

O posicionamento de Willemsen é bastante lógico no sentido da “lei da compensação” e admite possibilidades à tarefa do tradutor. Enquanto muitos postulam que a tradução é uma perda, uma mutilação, o pesquisador trata objetivamente da questão e justifica suas intervenções no texto traduzido.

Dentre as colocações de Willemsen, a questão que coloca a importância da manutenção do tom e do conteúdo prioritariamente em relação ao vocabulário nos remete ao sentido geral da obra, incluindo aqui os propósitos para os quais foi escrita. Ainda que muito relativos, os propósitos poderão ser identificados pelo contexto geral de produção, sendo que essa intencionalidade poderá estar manifesta claramente por meio de declarações e manifestações diretas, ou de forma subentendida pela avaliação do leitor. Esse as identificará a partir de suas próprias interpretações que, como sabemos, vêm carregadas de uma bagagem cultural e situacional específicas, permitindo que ele faça, desse modo, inúmeras inferências sobre o texto lido. De acordo com Iser (2002, p. 107):

Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do modo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto

começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto.

Além das inferências contidas na interpretação que o tradutor realiza, tendo como referência o que considera seja a “essência” da obra ou seu intento enquanto produção literária, ele terá de lidar com as dificuldades genéricas da tradução, as quais Berman denomina “tendências deformadoras”.

A saber: racionalização, clarificação, alongamento, enobrecimento, empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, homogeneização, destruição dos ritmos, destruição das redes significantes subjacentes, destruição de sistematismos, destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, destruição das locuções, e ainda o apagamento da sobreposição das línguas. Berman (2007, p. 45) cita tais tendências como “[...] expressão interiorizada de uma longa tradição quanto da estrutura etnocêntrica de cada cultura e cada língua enquanto ‘língua culta’”, e aponta que elas permeiam todo processo tradutório e representam obstáculos à tradução, mas podem também apresentar-se como estratégias de tradução basiladas pela lei da compensação. Demonstrei tal fato em minha dissertação de mestrado, *Um outro Byron no Brasil: A tradução de Paulo Henriques Britto* (ZEMBRUSKI, 2008).

A questão nos remete também ao projeto de tradução que o tradutor elegerá; uma vez interpretada a intenção do texto, caberá ao tradutor a sua recriação. A reescritura da ideia que o leitor/tradutor acredita ser a essência de seu objeto de dissecação e reconstrução estará sujeita aos mecanismos de que disporá para a reescritura. As semelhanças entre as línguas, as proximidades culturais e o conhecimento que o tradutor tem do texto e do autor a serem traduzidos serão decisivas para a tradução.

Por terem, o Português e o Inglês, raízes latinas em comum, a tradução entre esses idiomas tem, por vezes, soluções tradutórias bastante simples, derivadas desse parentesco. Como o que acontece em trecho da tradução que Augusto de Campos faz da estrofe 06 do Canto IX de *Don Juan*:

<i>I've done. Now go and dine from off the plate</i>	Falei. Agora vai comer torta
<i>Presented by the Prince of the</i>	Que veio em nome do Rei do

<i>Brazils,</i>	Brasil,
<i>And send the sentinel before your gate</i>	E manda à sentinela de tua porta
<i>A slice or two from your luxurious meals:</i>	Umas fatias do teu melhor pernil.
<i>He fought, but has not fed so well of late.</i>	Este lutou, mas a fome ainda corta,
<i>Some hunger, too, they say the people feels.</i>	E fome – dizem – tem a plebe vil.
<i>There is no doubt that you deserve your <i>ration</i>,</i>	Mereces – com certeza – essa <i>ração</i> ,
<i>But pray give back a little to the <i>nation</i></i>	Mas deixa alguma coisa pra <i>nação</i> .

A correspondência na formação de substantivos pela derivação sufixal torna a tradução desses termos bastante previsível, e com relativa facilidade o tradutor encontra vocábulos adequados a sua versão. Porém, há também casos em que o desenvolvimento particular de cada língua levou a uma contradição de termos muito semelhantes. Nesse sentido, os falsos cognatos podem ser uma armadilha para tradutores menos atentos.

Mas, no que se refere à proximidade e/ou distinções entre a língua inglesa e o português brasileiro, o aspecto que poderá ser mais decisivo para a relação entre ambas seja a proximidade cultural que os países ocidentais têm entre si. Valores sociais e organizações de governo, bem como os contextos histórico, social e religioso servirão decisivamente como facilitadores de compreensão do contexto.

No que se refere a Byron e seu *Don Juan* devemos levar em consideração todo o histórico brasileiro de traduções de Byron publicadas por aqui, bem como o crescente interesse por esse poeta.

Sabemos que houve um período de intenso interesse por traduções de Byron no Brasil, como demonstram os estudos de Onédia Barboza publicados em 1974 e também de acordo com pesquisa realizada em minha dissertação de mestrado, supracitada. Demonstro que o modismo criado por nossos tradutores românticos foi interrompido pela tradução equilibrada de Paulo Henriques Britto, o que acaba por revelar aos brasileiros a poesia satírica do poeta inglês e, com isso, despertar novos olhares sobre o autor antes conhecido como poeta de cemitério.

O presente trabalho visa investigar a tradução da ironia nos diferentes contextos históricos vivenciados por sete distintos tradutores brasileiros de Byron e as estratégias utilizadas pelos mesmos para a recriação da ironia satírica do autor em seu famoso épico *Don Juan*. Para tanto contamos com a declarada manifestação do autor, que afirma ser esse seu intento, como demonstrado no capítulo um dessa pesquisa, e cuja recriação é o tema de nosso próximo tópico.

3.4 A RECRIAÇÃO DO INTENTO IRÔNICO

Excluindo as superinterpretações e as alterações de circunstâncias que poderiam criar uma ironia sem que a mesma fosse intenção do autor, partimos do pressuposto de que o texto irônico é constituído de sua intencionalidade observável por meio dos elementos sintático-semânticos e manifestações autorais. Consideramos, contudo, que há a imprescindível participação do receptor, aspecto esse que muitas vezes se desprende do texto e ultrapassa as fronteiras imaginadas por seu autor, pois passa a existir a partir do entendimento do leitor, como vemos em Hutcheon (2000, p. 176): “Mas o interpretador não atribui apenas a intenção: o significado semântico específico e a aresta avaliadora da ironia também são inferidos, de uma certa maneira. E essas inferências também são atos intencionais.”.

Reafirmamos, desse modo, que a participação do interpretador é decisiva para a ocorrência da ironia, pois o mesmo atuará como receptor e produtor de significados. São, portanto, determinantes a intencionalidade do autor e a interpretação do receptor para que a ironia aconteça e atinja seu objetivo, uma vez que a ocorrência da ironia não é um fenômeno desprezível. De acordo com Bittencourt (2006, p. 89), “Resultante de um inteligente emprego do contraste, a ironia visa perturbar o interlocutor e, diferentemente do sarcasmo, tem qualquer coisa de construtivo, condicionada estreitamente ao ambiente psicológico e verbal no qual se move.”.

O “que” construtivo, referido pela pesquisadora, talvez seja o ponto crucial que diferencia a ironia da mentira, uma vez que esta tem o objetivo de significar algo mais profundo e mais denso do que está realmente enunciando. Da perturbação do leitor nascerá a reflexão e, a partir dessa, muitas mudanças de atitude poderão ocorrer. Deparamos-nos então com a questão da intencionalidade da ironia em si.

Historicamente usada como forma de protesto e ataque, a ironia serve como arma poderosa de crítica e manifestação de descontentamento. Exemplos nesse sentido aparecem na literatura

brasileira desde os tempos do Império (Séc. XVII), em que Tomaz Antônio Gonzaga, no poema *Cartas Chilenas*, ataca o governo da província através da alusão a um reino fictício, cujo mandatário abusava do poder e praticava a corrupção às custas do povo humilde do reino. Dentre as estratégias irônicas utilizadas pelo autor, a associação entre o reino descrito e Vila Rica, cidade-sede do governo mineiro então, não deixava dúvidas a respeito de verdadeiro alvo das críticas, que era o administrador da província, Luis da Cunha Menezes. A associação feita por Gonzaga parte de características peculiares da realidade para criar o cenário fictício onde a ironia acontece.

A denominação de seu principal alvo se dá a partir de uma alusão disfarçada ao sobrenome de Menezes, que passa a ser tratado como *Minésio*; o nome vem, ainda, acompanhado do epíteto “fanfarrão”, que corrobora para o efeito cômico do tratamento.

Os acontecimentos reais na vida dos habitantes da colônia portuguesa são retratados como ficção pelo autor, que dessa forma critica as práticas ilícitas de Menezes em tom debochado, utilizando-se da ironia para satirizar o governo e assim provocar mudanças.

A intenção do autor é explicitada no prólogo de sua obra, em que dissimula a origem de seus versos, afirmando tê-los recebido das mãos de um estrangeiro e declarando seu interesse nos mesmos:

Logo que li estas Cartas, assentei comigo que as devia traduzir na nossa língua, não só porque as julguei merecedoras desse obséquio pela simplicidade do seu estilo, como também pelo benefício, que resulta ao público, de se verem satirizadas as insolências deste chefe, para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pisadas. Um D. Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos cavaleiros andantes; um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um governador despótico. (GONZAGA, 1845, *Prólogo*).

O poeta não poupa nem mesmo o leitor: “Lê, diverte-te e não queiras fazer juízos temerários sobre a pessoa do Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo e talvez que tu sejas também um deles”.

Constatamos assim que a crítica do autor não se dirige ao déspota em si, mas aos desmandos e à corrupção. Fica evidente nas manifestações de Gonzaga que este busca denunciar os desmandos de Menezes e punir práticas como essas por meio de sua ironia satírica,

fazendo jus à máxima latina “*Castigat ridendo moris*”. Isso pode ter colaborado com a renúncia do mandatário, ocorrida em meio à circulação dos manuscritos que eram distribuídos anonimamente em Vila Rica entre 1787 e 1788 – o Governador Luis da Cunha Menezes abdicou em agosto de 1788.

No que se refere a Byron, é evidente também sua intenção de denunciar práticas imorais de uma sociedade que disfarça seu comportamento em discursos e regras morais que não cumpre.

A partir da intencionalidade da obra e da observância dos recursos utilizados pelo autor satírico, teremos então recursos para uma investigação mais criteriosa dos elementos que compõem a ironia como estratégia discursiva, pois, uma vez diagnosticados tais elementos, teremos o fenômeno concreto para analisar.

Partir da intencionalidade do emissor da ironia pressupõe a constatação do intento irônico do texto, o que ocorre claramente com relação ao poema *Don Juan*, objeto do presente estudo, conforme comprovam as declarações citadas no capítulo dois, O Épico Irônico de Byron.

No referido capítulo destacamos ainda que o autor apresenta situações irônicas e as descreve de tal modo que manifesta, às vezes implicitamente e outras abertamente, uma crítica ferina aos costumes e valores da sociedade da época, assim como cria circunstâncias, ou seja, ironias situacionais universais que caberiam a muitas sociedades atemporalmente.

Diante das considerações a respeito das implicações éticas, culturais e instrumentais da tradução da ironia poderíamos nos ater à possibilidade ou à impossibilidade de executar tal tarefa. Contudo, cremos que diante de tantas traduções de obras irônicas com que convivemos, citadas por Muecke no início do capítulo, e da realidade de que somente a partir da tradução foram mantidas vivas tais obras memoráveis – como as dos antigos latinos e gregos – não nos parece relevante, ou mesmo necessário, discutir a impossibilidade de tal tradução.

Cabe, outrossim, uma reflexão sobre as práticas da tradução de ironia e suas implicações sobre o enunciado do texto traduzido. Considerando inicialmente a concepção de Ironia Situacional e Ironia Instrumental descritas por Muecke, e sendo ironia situacional conceituada como “algo sendo visto como irônico”, traduzir essa ocorrência implica na reconstrução das circunstâncias que produzem o efeito irônico sobre determinado fato ou passagem.

Tomemos por exemplo a passagem em que Byron descreve o momento de descanso de Juan e Haidée e encerra a estrofe e o canto com uma tirada bastante irônica:

Canto II – Estrofe 216	Tradução de Augusto de Campos
<i>In the meantime, without proceeding more</i>	Enquanto isso, sem seguir adiante
<i>In this anatomy, I've finished now</i>	Com esta anatomia, chego ao fim
<i>Two hundred and odd stanzas as before,</i>	Destas estrofes. Já falei bastante.
<i>That being about the number I'll allow</i>	São duzentas e tantas; o que, enfim,
<i>Each canto of the twelve, or twenty four;</i>	Eu me permito para cada canto e
<i>And laying down my pen, I make you bow,</i>	Deixando a pena, eu os deixo assim,
<i>Leaving Don Juan and Haidée to plead</i>	Don Juan e Haidée com seus amores,
<i>For them and theirs with all who deign to read.</i>	Na expectativa de ainda ter leitores.

A insinuação do autor brinca com a certeza de que para continuarem seu romance as personagens necessitam de leitores. E em nome delas faz um pedido indireto para que os leitores continuem os acompanhando no próximo canto. A ironia do trecho consiste justamente no fato de que o casal que aparentemente gostaria de ficar a sós necessita da companhia dos leitores, os quais por um momento se retiram, e que são esperados para a continuidade dos atos.

Byron parece fazer uma analogia com o teatro, em que o encerramento de um ato coincide com a expectativa pelo próximo, recurso que manifesta a irreverência do autor e sua fina ironia.

Quanto a tradução, Augusto de Campos se vê obrigado pelo metro que elegeu a cortar algumas expressões: *Twelve or twenty four* e *make you bow* não foram mencionados. Não há como dizer que são dispensáveis, uma vez que acrescentam informação ao verso. As expressões numéricas indicam a pretensão e/ou indecisão do autor quanto ao número de cantos que pretende escrever em seu épico; por sua vez a expressão *make you bow* pode ser interpretada como a despedida forçada que o autor promove entre o leitor e as personagens observadas. A omissão, contudo, não afeta o sentido geral da estrofe traduzida, a

qual transmite a ideia geral com que Byron/narrador encerram seu canto, deixando o casal repousando na expectativa de serem novamente acompanhados pelo leitor no próximo canto.

Traduzir passagens como essa, conservando-lhes a ironia, implica, portanto, em muito mais do que a reprodução dos aspectos linguísticos nelas contidos, e, contudo, há de também se eleger termos e formas linguísticos que recriem ao máximo os efeitos do original.

Para que tal amplitude seja alcançada, nos parece inevitável que a tradução não se prenda a uma forçada fidelidade à letra, a que Berman (2007, p. 16) se refere:

Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente, palavra por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou a sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois o provérbio é uma forma. O trabalho tradutório se situa precisamente entre esses dois pólos: a tradução “palavra por palavra” do provérbio alemão, que conservará “ouro”, “manhã”, “boca” (que não se encontram no equivalente francês) e a tradução da forma-provérbio, a qual pode eventualmente ser levada, para atingir seus fins, a forçar o francês e a modificar alguns elementos do original.

O dilema da busca por uma tradução literal é definido por Berman nessa passagem como o lado de um extremo do ofício de traduzir, sendo que no outro extremo está a chamada tradução por equivalentes, na qual as adaptações e alterações são admitidas em nome da recriação dos sentidos. Transitar entre esses extremos parece, portanto, ser a busca de alternativas que ou reproduzam o sentido na língua de chegada ou levem a traduzir literalmente, correndo o risco de perder o sentido que não é reproduzido pela simples tradução “palavra por palavra”.

Diante dessas questões optamos por fazer uma análise contextualizada de originais e suas traduções. Esperamos que esse método possa auxiliar na compreensão e aperfeiçoamento desse

processo, bem como aprimorar práticas tradutórias de ironia. Nesse sentido desenvolvemos o quarto capítulo.

4 A ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

No poema *Don Juan* de Byron, a presença da ironia é notável e reconhecida antecipadamente pela manifestação do próprio autor, como já mencionado no capítulo 1 e exemplificado no capítulo 2 através de uma demonstração detalhada de alguns dos recursos que permitiram ao poeta a efetivação das manifestações irônicas em seu épico.

Após reflexões acerca das implicações envolvidas no processo de reconstrução da ironia por meio da tradução, iniciamos a análise que busca identificar as diferentes estratégias adotadas pelos tradutores brasileiros nessa empreitada, e os resultados por eles obtidos a partir de suas respectivas opções tradutórias. Explicitamos, ainda, que as análises das diferentes traduções de *Don Juan* apresentadas aqui serão realizadas à luz da contextualização histórica e em acordo com Bassnett (2005, p. 31), para quem: “[...] qualquer avaliação de uma tradução pode ser feita apenas levando em consideração tanto o processo de criá-la quanto a sua função em determinado contexto.”. Realizamos esse trabalho considerando a obra em questão: *Don Juan*, um poema épico recheado de ironia, e as particularidades inerentes ao processo de tradução, às quais acrescemos o desafio da tradução da ironia; assim teremos a complexidade que envolve o processo tradutório da obra, a ser analisado a seguir.

Ressaltamos ainda que os referidos marcadores de ironia, listados no segundo capítulo e que servirão como parâmetro para as análises, serão mencionados à medida que forem identificados em cada fragmento, de modo que se perceba quais recursos foram possíveis de serem reproduzidos por cada tradutor e não considerando os que não puderam ser reconstruídos em cada caso, uma vez que entendemos as diferenças de contexto e foco de cada fragmento analisado.

É certo ainda que não objetivamos uma análise quantitativa da recriação dos marcadores, pois não esperamos ver reproduzido o mesmo número de marcadores em um fragmento de seis estrofes, como é o caso da tradução de Otaviano; já no recorte bem mais extenso de Campos cem oitavas são contempladas. Consideramos, portanto, a análise no sentido de enfatizar a reconstrução da ironia qualitativamente ao observar a valorização dos marcadores de ironia presentes naquele fragmento, sua adequada identificação e possível reconstrução, cujas estratégias buscamos identificar nesse estudo.

Considerando que, como disse Berman (2007, p. 24), citado anteriormente, “Não existe *a* tradução [...], mas uma multiplicidade rica e desconcertante fora de qualquer tipologia.”, não seria possível definir

o modo correto de traduzir a ironia, por isso cabe-nos apenas a observação e reflexão acerca das soluções encontradas por cada tradutor.

De modo que o produto final dessa pesquisa não configurará um dado estatístico que informe qual tradutor reproduziu mais a ironia do que o outro. Será antes uma reflexão acerca das possibilidades, implicações e estratégias empregadas por diferentes tradutores em diferentes contextos na criação desse importante recurso literário.

4.1 A PRIMEIRA TRADUÇÃO DE *DON JUAN* DE BYRON PUBLICADA NO BRASIL (1875)

Em 1875, no Rio de Janeiro, o *Jornal das Famílias* publica nas páginas 316 e 317 a tradução intitulada *O Monge Negro*. Quem assina a publicação é J. Luz, sobre o qual não temos maiores informações. Mas devido ao contexto em que se apresenta sua publicação, tanto no que se refere ao período histórico quanto às características em comum com publicações brasileiras – por exemplo, a tendência entre nossos tradutores de aclimatar as traduções ao gosto ultrarromântico então em voga –, consideramos bastante provável que o mesmo seja brasileiro e, portanto, incluímos sua tradução nessa análise.

A pesquisadora Onédia Barboza, em seu estudo a respeito das traduções brasileiras de Byron – no qual destaca a prática de traduções em que esses tradutores, movidos por um gosto fúnebre, reescreviam as obras do poeta inglês obscurecendo significativamente a atmosfera e o estilo –, apresenta o primeiro tradutor de *Don Juan* no Brasil, a respeito de quem destaca:

Não temos nenhum dado sobre esse tradutor que se assina J. Luz. No mesmo *Jornal das Famílias*, onde publicou *O Monge Negro*, publicara anteriormente um poema intitulado Fragmento [...] uma história bem tétrica, na verdade, o que nos faz crer ter sido o gosto do autor por temas horripilantes o único impulso que o levou a traduzir a canção de Lady Adeline em *Don Juan*. (BARBOZA, 1974, p. 235).

Sabemos que a prática dos tradutores brasileiros de Byron, durante o século XIX e início do século XX, foi motivada por seus próprios ideais estéticos, e ainda que as práticas tradutórias evoluíram muito desde então. Uma análise mais detalhada dessa transição e seu reflexo sobre a imagem do poeta Lorde Byron no Brasil está contida na

já citada dissertação de mestrado *Um Outro Byron no Brasil: A tradução de Paulo Henriques Britto*, na qual demonstro claramente o quanto as opções tradutórias dos tradutores de Byron influenciaram a imagem do autor inglês no Brasil e o quanto é importante que tais opções estejam embasadas em ética e bom senso.




Importante também ressaltar que manifestações dos tradutores a respeito de sua intenção quanto à releitura que nos apresentam são fundamentais para que se analise o texto sob uma ótica investigativa, e não meramente especulativa e dedutiva. É certo que, por se tratar de literatura – poesia, mais especificamente –, nem todas as intenções são claras ou interpretadas de maneira unânime. Porém, há de se ter uma lógica no raciocínio e argumentos que justifiquem as interpretações, de outra forma correríamos o risco de infinitas superinterpretações.

A análise a seguir é feita a partir de indicadores de ironia instrumental e situacional observados no texto, bem como fatos conhecidos, declarações do autor e dos tradutores de modo a preservar o caráter acadêmico do trabalho. A seguir relacionamos o trecho do original contrapondo-o com a tradução publicada por J. Luz no *Jornal das Famílias* em 1875, aqui reproduzida como na publicação organizada por Cid Vale Ferreira (2007, p. 59).

Texto original – interpolado entre as estrofes 40 e 41 do Canto XVI	Tradução de J. Luz
<i>Beware! beware! of the Black Friar,</i>	Fugi do Monge negro que, sentando-se
<i>Who sitteth by Norman stone,</i>	Da Abadia Normanda sobre a pedra,
<i>For he mutters his prayer in the midnight air,</i>	Às notívagas brisas suas preces
<i>And his mass of the days that are gone.</i>	Confia e diz as missas do passado.
<i>When the Lord of the Hill, Amundeville,</i>	Das montanhas o <i>lord</i> Amundeville,
<i>Made Norman Church his prey,</i>	Quando a Igreja Normanda aprisionara,
<i>And expell'd the friars, one friar still</i>	Expeliu dela os monges: um somente
<i>Would not be driven away.</i>	Recusou, e constante, retirar-se.
<i>Though he came in his might, with</i>	Ordens do rei Henrique

<i>King Henry's right,</i>	executando,
<i>To turn church lands to lay,</i>	Domínios leigos faz dos bens da igreja;
<i>With sword in hand, and torch to light</i>	Da espada e do brandão armado, os muros
<i>Their walls, if they said nay;</i>	Pretende destruir, caso resistam.
<i>A monk remain'd, unchased, unchain'd,</i>	Um monge porém fica; ninguém pode
<i>And he did not seem form'd of clay,</i>	Expulsá-lo ou prendê-lo, pois que os membros
<i>For he 's seen in the porch, and he 's seen in the church,</i>	D'argila não são feitos. Só de noite
<i>Though he is not seen by day.</i>	Aparece, e na igreja ou sob o pórtico.
<i>And whether for good, or whether for ill,</i>	É sua intenção boa ou perversa?
<i>It is not mine to say;</i>	Não posso afiançar, mas noite e dia
<i>But still with the house of Amundeville</i>	Ele habita a mansão de Amundeville
<i>He abideth night and day.</i>	Quando os lords se casam, é corrente
<i>By the marriage-bed of their lords, 't is said,</i>	Que introduz do tálamo bem junto.
<i>He flits on the bridal eve;</i>	Afirma-se também que é visível
<i>And 't is held as faith, to their bed of death</i>	No seu leito de morte – o derradeiro,
<i>He comes—but not to grieve.</i>	Mas não para chorar, ou deplorá-los.
<i>When an heir is born, he 's heard to mourn,</i>	Quando nasce um infante, do seu peito
<i>And when aught is to befall</i>	Longo gemido sai; quando o infortúnio
<i>That ancient line, in the pale moonshine</i>	Ameaça esta antiga descendência,
<i>He walks from hall to hall.</i>	À claridade pálida da lua,
<i>His form you may trace, but not his face,</i>	Todos o vêem vagar de sala em sala.

<i>'T is shadow'd by his cowl;</i>	O talhe apenas vê-se-lhe que oculto
<i>But his eyes may be seen from the folds between,</i>	Sempre está no capuz o seu semblante;
<i>And they seem of a parted soul.</i>	Brilham porém os olhos, quais de espectro
<i>But beware! beware! of the Black Friar,</i>	Fugi do Monge negro; deste sítio
<i>He still retains his sway,</i>	Ele é sempre o senhor, hajam embora
<i>For he is yet the church's heir</i>	Muitos outros; da igreja é o herdeiro.
<i>Whoever may be the lay.</i>	De dia tem poder Amundeville,
<i>Amundeville is lord by day,</i>	Mas de noite o domínio exerce o monge:
<i>But the monk is lord by night;</i>	Nem pomposo convívio, nem o vinho,
<i>Nor wine nor wassail could raise a vassal</i>	Exitar poderiam um vassal
<i>To question that friar's right.</i>	A denegar ao monge os seus direitos.
<i>Say nought to him as he walks the hall,</i>	Oh! Se ele passeia a largos passos
<i>And he 'll say nought to you;</i>	Pela deserta sala, é escusado
<i>He sweeps along in his dusky pall,</i>	Falar-lhe, pois conserve-se silente;
<i>As o'er the grass the dew.</i>	Como o rocio da selva, assim desliza
<i>Then grammercy! for the Black Friar;</i>	Igualmente no manto, vagaroso.
<i>Heaven sain him, fair or foul!</i>	Compaixão tenha Deus do Monge negro,
<i>And whatsoe'er may be his prayer,</i>	Sua prece fatal seja, ou propícia,
<i>Let ours be for his soul.</i>	Pela paz de sua alma intercedamos.

	Personagem
	Elevação de Registro
	Estrutura Antitética

O trecho apresentado é um fragmento da obra, e, como tal, não pode ser analisado por si só. O contexto em que o recorte é apresentado está relacionado a todo o enredo do épico, mais decisivamente aos cantos Ingleses (XI, XII, XIII, XIV, XVI e XVII). Diante disso iniciamos nossa análise a partir de uma breve revisão desses cantos e seus roteiros:

O Canto XI apresenta a viagem de Juan à Inglaterra. Essa passagem é marcada pelas críticas do poeta a sua Terra Natal; Byron utiliza-se de fina ironia para criticar duramente a sociedade londrina quanto à moral e seus valores éticos. No Canto XII, Juan permanece em Londres à procura de um tutor para Leila (a jovem resgatada em Ismail), quando conhece Lady Pinchbeck e a ela confia a guarda da menina, devido à reconhecida virtude/castidade da senhora. Tal reconhecimento é assegurado pela “sociedade de supressão do vício”, e em nota de rodapé da versão em prosa publicada na Argentina (BYRON, 1957, p. 413) é destacada a ironia da significação do nome, o qual, de acordo com o *Oxford English Dictionary online*, significa “*an alloy of copper and zinc resembling gold, used in watchmaking and cheap jewellery*” (PINCHBECK, 2013). Isso demonstra claramente a intenção de satirizar a falsidade da virtude da dama.

Com sua pupila ingenuamente entregue a boas mãos, Juan volta a se preocupar somente com sua vida e retoma o círculo social, no qual frequenta muitas festas. Devido à “secreta missão russa” para a qual foi enviado pela rainha Catarina, o cavalheiro conhece muitos aristocratas ingleses, entre eles *Lord Henry Amundeville* e sua esposa *Lady Adeline*, que o convidam para um banquete em sua propriedade rural, onde se encontram, entre outros, *Aurora Raby* e a duquesa *Fitz-Fulke*.

O canto segue com descrições detalhistas da paisagem e personagens e suas atividades sociais. Na sequência, o Canto XVI dá prosseguimento à narração da típica vida burguesa da Inglaterra com suas caças a raposa, banquetes e festas insípidas. Em meio a isso se estreitam os laços entre *Adeline* e *Juan*, porém o narrador não revela se tal envolvimento é apenas platônico ou se acaba por se concretizar. O fato é que *Adeline*, preocupada com a vida desregrada de *Juan*, recomenda-lhe o casamento, porém não se agrada com o interesse que *Juan* demonstra por *Aurora*, uma jovem de dezesseis anos a quem *Juan*

tem como representação da pureza e que lhe traz lembranças de Haidée, seu grande amor.

O Canto XV dá prosseguimento ao retrato irônico da sociedade inglesa e culmina com o início de um novo banquete, no qual Juan encontra-se sentado em meio a Adeline e Aurora. O Canto XVI, por sua vez, retrata o término do jantar e o descanso de Juan, que, deitado em sua cama em meio à penumbra, pensa avistar a figura de um monge andando pelo quarto. Na manhã seguinte, quando o hóspede se reúne aos demais, aparece pálido e causa diferentes reações entre os presentes. Adeline empalidece ao ver Juan, A duquesa Fitz-Fulke o encara com reprovação e Aurora aparenta uma calma surpresa. O anfitrião Lorde Henry é quem sugere que o estado do hóspede devia-se a um encontro com o “Espírito dessas paredes”. Diante da surpresa de Juan e da curiosidade geral, Henry relata a lenda do monge que é visto de tempos em tempos andando pelo salão da mansão, que já fora um monastério. Nesse momento, Adeline inicia a canção que aparece interpolada nesse enredo e que foi traduzida por J. Luz. Ainda no que se refere ao enredo é importante destacar que à noite, após a canção Juan, percebe novamente a presença do monge e resolve enfrentá-lo, quando percebe que o vulto é, na verdade, a duquesa Fitz-Fulke.

Em meio a esse contexto é que temos de analisar o fragmento traduzido por J. Luz. Inicialmente observemos que o efeito da lenda sobre Juan é de apreensão, como observamos nessa passagem da estrofe 35 do Canto XVI: “*‘what friar?’ Said Juan, and He did his Best / To put his question with an air sedate / Or careless, but the effort was not so valid.*”.

Deduzimos, portanto, que, como em outras passagens, Juan é apresentado como ingênuo e influenciável, e Adeline tenta descontrair o ambiente e levantar o astral do hóspede com quem mantinha estreito relacionamento. A dama se oferece para acrescentar música à história do marido e inicia “*‘Twas a Friar of orders Grey*”, Henry intervém e pede que ela cante a própria versão, na qual demonstra os dotes poéticos que ele anuncia orgulhosamente. Ela canta, e a canção composta por Adeline relata a resistência do monge a obedecer às ordens de sair da mansão, mas não esclarece o propósito do monge: “*and wheter for good or wheter for ill, / It is not mine to say.*” Declara também que o monge é visto em circunstâncias especiais (nupcias e morte, nascimento de um herdeiro). Ao falar da aparência do mesmo afirma que este aparenta ser alma de outro mundo. Nos últimos versos pede que se tenha cuidado com ele, pois à noite ele é o senhor da mansão, e ainda que dirijam preces à alma do monge.

Vamos então à análise da tradução, mantendo como pontos basilares os aspectos analisados no original no segundo capítulo.

4.1.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia por J. Luz

4.1.1.1 O Enredo

Embora o enredo seja fragmentado pelo recorte na obra, a criação de uma circunstância vista como irônica, a chamada ironia situacional, está presente nesse trecho, o qual apresenta um fantasma instigando o medo no castelo e que, no fim, acaba por se revelar como sendo mais uma das mulheres atraídas por Juan, quem se vê perseguido por elas ao longo do épico. Nesse sentido é possível que façamos uma analogia entre as ameaças reais e as imaginárias que perseguem o jovem. Juan demonstra ter medo do fantasma, que, somos levados a crer, é imaginário, mas, na verdade, mais uma vez é atacado por aquilo que o persegue durante toda sua trajetória: o desejo feminino.

Observamos nessa passagem a ocorrência de uma ironia situacional identificada no contexto, cuja leitura também é possível na tradução se vista à luz dessa contextualização.

4.1.1.2 Forma X Conteúdo

O contraste entre os elementos fundamentais da composição é uma marca de Byron, criador de um constrangimento nos críticos conservadores e também no público, que esperava algo previsível. No trecho *O Monge Negro* não é diferente, Byron se utiliza do seu padrão de rigorosa oitava rima, repleta de assonâncias e rimas internas que lhe conferem a formalidade das composições tradicionais, porém contrapõe a elas a irreverência e o deboche do vocabulário e dos temas populares.

A tradução de J. Luz mantém a aparência do poema e reescreve seis oitavas em decassílabos, que ocupam praticamente o mesmo espaço no papel que o original. Porém não reproduz nem o metro e nem a sonoridade, e tampouco a fluidez do original. Ao usar termos truncados como “notívagas” e “tálamos” imprime erudição aos versos originariamente coloquiais. De modo geral, pode-se afirmar que tradução que não reproduz o efeito contrastante da forma em relação ao conteúdo.

4.1.1.3 O Narrador Onisciente Intruso

O narrador, nesse trecho, fala ao leitor por meio da canção de Adeline, recontando a lenda do monge, e por meio dela alude ao domínio dos aristocratas, que se apoderam de posses alheias, mas não emite qualquer juízo a respeito do fato. O intento do trecho parece ser mesmo o de aludir ao tema da assombração e do medo que o fenômeno provoca nos vivos. Nesse sentido, o narrador conserva a onisciência que lhe permite objetivamente descrever os hábitos do monge e insinuar as reações dos humanos, como o disfarçado temor de Juan ou a fé de Adeline que reza pela alma do frade. Assim, manifesta-se o caráter da ironia romântica por meio do narrador intruso que interrompe a narrativa e interpola uma canção atribuída a uma personagem, mas esta intromissão não é percebida no recorte, e, portanto, também não poderá ser recriada pela tradução.

4.1.1.4 A Estrutura Antitética

A combinação de conceitos opostos utilizadas por Byron ao longo do seu épico aparece também no fragmento traduzido. J. Luz reescreve a canção e reproduz tanto a dúvida e o temor com relação ao monge, que Adeline incita em seus ouvintes, quanto a proteção que o monge parece oferecer aos moradores da mansão, o que configura a oposição entre a figura assombrosa de um fantasma e sentimentos de proteção e cuidados, configurando-se em uma ironia situacional. Já no que se refere ao recurso instrumental da antítese, percebemos que esta ocorre também na tradução, que contrapõe expressões antagônicas (noite/dia, boa/perversa).

4.1.1.5 A Ironia na Constituição das Personagens

O fragmento traduzido utiliza apenas o monge como personagem, contudo, a sua figura representa muito bem a estratégia de Byron de criar figuras singulares carregadas de significados adjacentes. O monge negro é personagem lendário das biografias do autor, as quais apontam a residência de Byron em Newstead, sede de um antigo monastério, como assombrada por um monge negro. Relatam ainda que ele se recusava a deixar o local e, da mesma forma que na canção de Adeline, o monge era visto vagando por suas dependências, configurando-se aqui um exemplo também de ironia autobiográfica, uma vez que o poema remete à lenda amplamente citada pelos biógrafos de Byron.

No contexto do poema o monge aparenta ser uma lenda que diverte convidados e anfitriões mais corajosos e que causa temor em Juan, reconhecidamente ingênuo, influenciável. Percebemos desse modo que a contextualização é fundamental para que não ocorram equívocos na recepção da mesma.

A tradução de J. Luz recria a figura do monge e o efeito contrastante de proteção e ameaça constantes no original, estando igualmente condicionada ao contexto para que ocorra a percepção da ironia também no texto traduzido.

4.2 A TRADUÇÃO DE FRANCISCO OTAVIANO (1926)

Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1826-1889): político, advogado, jornalista e poeta brasileiro, viveu no Rio de Janeiro. Patrono da Academia Brasileira de Letras, é citado como “Carioca ilustre nas letras, no jornalismo, na política, na tribuna e na diplomacia” por Xavier Pinheiro na revista de Língua Portuguesa do Rio de Janeiro que comemora o centenário de seu nascimento (PINHEIRO apud BARBOZA, 1974, p. 82). A publicação, que traz poemas e traduções inéditos e já publicados, tem um bom número de traduções de excertos inéditos de Byron, notadamente inclinando-se à obra da primeira fase do poeta inglês, como era a tendência dos românticos brasileiros. Mas, junto a esses excertos, há a menção ao “Crepúsculo da Tarde”, tradução de sete estrofes do Canto III fragmento de *Don Juan* de Byron.

Devido ao período de vida do tradutor e à presença de características típicas do ultrarromantismo brasileiro em suas versões, concluímos que a tradução de *Don Juan* foi realizada nessa época, o que a torna contemporânea da que é apresentada por J. Luz. O trecho do Canto III também foi publicado por Pires de Almeida em A Escola Byroniana no Brasil (1962), do qual extraímos os exemplos das páginas seguintes (ALMEIDA, 1962, p. 105):

Canto III – Estrofe 100	Tradução de Otaviano – O Crepúsculo da Tarde
<i>T' our tale. The feast was over, the slaves gone,</i>	Anão e servos, menestrel e bardos,
<i>The dwarfs and dancing girls had all retired.</i>	o árabe narrador e as bailarinas
<i>The arab lore and poet's song were done,</i>	desertaram das salas do banquete .

<i>And every sound of revelry expired.</i>	Haydêa e seu amante, a sós, estavam,
<i>The lady and her lover, left alone,</i>	vendo o sol que em desmaio no ocidente
<i>The rosy flood of twilight's sky admired.</i>	bordava o céu de franjas côr-de- rosa.
<i>Ave Maria! O'er the earth and the sea,</i>	
<i>That heavenliest hour of heaven is worthiest thee!</i>	
Estrofe 102	Tradução
<i>Ave Maria! Blessed be hour!</i>	Ave-Maria! estrela do viandante,
<i>The clime, the clime, the spot, where I so oft</i>	tu conduzes ao pouso o peregrino
<i>Have felt that moment in the fullest power</i>	que anda, longe dos seus, na terra estranha.
<i>Sink o'er the earth so beautiful and soft,</i>	Salve, estrela do mar; em ti se fitam
<i>While swung the deep bell in the distant tower,</i>	olhos e coração do marinheiro
<i>Or the faith dying day-hymn stole aloft,</i>	que no oceano te saúda agora.
<i>And not a breath crept through the rose air,</i>	Salve, rainha excelsa, Ave-Maria!
<i>And yet the forest leaves seemed stirred with prayer.</i>	Ei-la que chega a hora do teu culto,
	à tardinha, em céu meigo, à luz do ocaso!

Estrofe 103	Tradução
<i>Ave Maria! 'Tis the hour of prayer!</i>	Bendita seja est'hora tão querida,
<i>Ave Maria! 'This the hour of love!</i>	e o tempo, e o clima, e os sítios suspirados,
<i>Ave Maria! May our spirits dare</i>	onde eu gozava na manhã da vida
<i>Look up to thine and to thy Son's above!</i>	o enlevo, – o santo enlevo, – deste instante!

Estrofe 103	Tradução
<i>Ave Maria! Oh that face so fair!</i>	Soava ao longe , – bem me lembro ainda, –
<i>Those down cast eyes beneath the almighty dove-</i>	na velha torre o sino do mosteiro;
<i>What though 'tis but pictured image – strike.</i>	subia ao céu em notas morredouras
<i>That painting is no idol, 'tis too like.</i>	o harmonioso cântico da tarde;
	era tudo silêncio, – e só se ouvia
	a natureza a suspirar seus hinos
	de arroubo e fé, – de devoção e pasmo.
	Hora do coração, do amor, das preces,
	Salve, Maria. Elevo a ti minha alma,
	E possa ela a teus pés chegar, de um vôo.
	Como é formoso o oval de teu semblante!
	Amo teu rosto feiticeiro e belo,
	Amo o doce recato dos teus olhos ,
	Que se cravam na terra, enquanto adejam
	Sobre sua puríssima cabeça
	Cândidas asas de celeste anúncio!
	Será isto um painel de fantasia?
	Um quadro, um canto, uma legenda, um sonho?
	Não! Somente me prostro ante a verdade.

Estrofe 104	Tradução
<i>Some kinder casuists are pleased to say</i>	Aprazem-se uns obscures causistas

Estrofe 104	Tradução
<i>In nameless print that I have no devotion;</i>	Em recriminar-me de ímpio. _ eles que venham
<i>But set those persons down with me to pray,</i>	Ajoelhar-se e suplicar comigo ...
<i>And you shall see who has the properest notion</i>	Veremos qual de nós melhor conhece o caminho do céu. – são meus altares
<i>Of getting into heaven the shortest way.</i>	As montanhas, as vagas do oceano,
<i>My altars are the mountains and the ocean,</i>	A terra, o ar, os astros, o universo,
<i>Earth, air, stairs – all that springs from the great whole,</i>	Tudo o que emana da sublime Essência,
<i>Who hath produced and will receive the soul.</i>	De onde exalou-se, e aonde irá minha'lma.

Para melhor ilustrar a comparação, destacamos alguns exemplos significativos de ocorrências, segundo a seguinte legenda:

- Deslocamentos
- Adaptação do contexto do original
- Correspondências
- Aclimação ultrarromântica
- Supressão

A respeito das características gerais dessa tradução, Otaviano não foge ao padrão dos adeptos brasileiros do ultrarromantismo. A flagrante aclimação é percebida dos adjetivos destacados no trecho. É nítida também a tentativa de compensação de sentido em versos não lineares, cujos deslocamentos também estão assinalados. Estes, por sua vez, resultam em visíveis alterações na forma devidas à irregularidade da correspondência métrica. Otaviano recria o poema livremente a partir de sua interpretação e gosto próprio. No que se refere à tradução da ironia, procedemos a análise em consonância com os marcadores definidos no capítulo dois.

4.2.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia

4.2.1.1 O Enredo

O trecho traduzido por Otaviano é uma passagem lírica da narrativa, a qual é precedida por digressões do narrador acerca de glória e literatura. A estrofe inicial da passagem demonstra a pretensão do narrador em retomar a narrativa que se ocupava em descrever o deleite de Juan e Haidée durante a ausência do pai da moça. Esta pretensão não é recriada pela tradução, uma vez que a expressão “*T’ our tale*” não encontra correspondente na versão de Otaviano. A fração deslocada do poema, sem indícios ou marcadores que situem a passagem em seu contexto geral, também impedem qualquer noção do enredo.

4.2.1.2 Forma x Conteúdo

A oposição entre a forma erudita da oitava rima e os temas populares característicos do poema original se perdeu completamente na tradução, pois não foram mantidos nem um nem outro. A total adulteração do formato original fica evidente na justaposição dos textos, que evidencia nitidamente a falta de compromisso com o modelo das oitavas de Byron. Ao passo que o vocabulário popular é substituído por termos bastante eruditos até mesmo para o contexto do século XIX.

4.2.1.3 Narrador Onisciente Intruso

O narrador é a voz que se percebe na passagem, contudo, a expressão que indicava a mudança de foco de uma digressão para a narrativa, ““*T’ our tale*”, cuja intromissão é característica do narrador no original, não foi reproduzida pela tradução. De modo que quem vier a ler o trecho traduzido isoladamente perceberá apenas a presença de um eu-lírico envolto no sentimentalismo que descreve os prazeres de um fim de tarde, e não a participação do narrador que caracteriza a ironia romântica no épico.

4.2.1.4 Gradação

O trecho traduzido contempla esse recurso ao traspor “*Earth, air, stairs*” por “A terra, o ar, os astros”, acrescentando ainda “o universo”. Contudo, nessa passagem, tal recurso não é empregado com o objetivo

irônico, de modo que se configura aqui, portanto, a reprodução de uma característica do poema fonte, mas não de um marcador de ironia.

4.2.1.5 A Ironia na Constituição das Personagens

A única personagem que aparece no trecho, “Haydéa”, é uma paráfrase do nome da personagem “Haidée”, que, embora, não apareça explicitamente no trecho, a ele se relaciona diretamente. O que configura uma importante estratégia de contextualização bem ao estilo da ironia de Byron, que como vimos no capítulo dois, ao fazer uso do recurso da paráfrase para algumas de suas personagens – embora também não se caracterize como ironia nesse trecho.

4.2.1.6 Digressões Irônicas

As digressões constantes nesse fragmento são, de modo geral, abordagens sobre o amor e a elevação dos sentimentos. Contudo, os versos finais da estrofe 104, cuja tradução apresenta “Aprazem-se uns obscures causistas / Em recriminar- me de ímpio. _ eles que venham/ Ajoelhar-se e suplicar comigo... / Veremos qual de nós melhor conhece o caminho do céu. – são meus altares / As montanhas, as vagas do oceano,” são uma boa representação da crítica byroniana à igreja, ao fanatismo religioso, o que configura uma das principais características da ironia byroniana e é também reproduzido na tradução.

4.3 ATRADUÇÃO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS (1989)

As páginas iniciais de Byron Poemas (1989) apresentam o tradutor, poeta e crítico literário brasileiro: Péricles Eugênio da Silva Ramos, que iniciou sua carreira profissional como redator do Jornal da Manhã em 1941, tendo ainda importantes contribuições no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. Como poeta, recebeu prêmio Fábio Prado em 1946 por Lamentação Floral, e organizou também antologias de poesia brasileira: Poesia Barroca, Poesia Romântica, Poesia Parnasiana, Poesia simbolista, Poesia Moderna e Poesias Completas de Alvarez de Azevedo. Poliglota, traduziu poemas de Virgílio, Melville, Brecht, Whitman, Keats, Yeats, Góngora, Shakespeare, Villon, Shelley e Byron, entre outros.

Na introdução da referida obra o tradutor relata a influência que Byron teve sobre a literatura ocidental e destaca o reconhecimento de

Goethe sobre a genialidade das composições byronianas: “[...] Goethe tinha-o em alta consideração; julgava-o o ‘maior engenho poético do século’ e achava os alemães mais aptos a apreciar-lhe os méritos do que os próprios ingleses” (BYRON, 1989, p. 18).

Ainda na introdução, o leitor é apresentado a Byron por meio de uma biografia sucinta, porém bastante informativa a respeito dos principais acontecimentos da vida do poeta inglês e também sobre o byronismo e a influência dessa tendência sobre os poetas românticos brasileiros. Péricles declara ainda que sua tradução não ultrabyroniza Byron. Sobre a seleção que fez da vasta obra a ser traduzida declara que traduziu os que têm “[...] peso e ímpeto próprios”. No que diz respeito a *Don Juan*, declara: “[...] e do Don Juan traduzo o hino que, segundo Byron, um grego deveria cantar, ‘As ilhas da Grécia’, antes da libertação da pátria; traduzo também ‘As intensidades do Azul’ **irônico** e gracioso” (BYRON, 1989, p. 21, grifo nosso). Diante da declaração do tradutor, optou-se pela análise da tradução do segundo fragmento citado, com o intento de observar em que medida a ironia foi reconstruída na tradução.

No que se refere às traduções brasileiras, Péricles cita Ungaretti e discorre sobre a incompatibilidade da correspondência métrica entre o inglês e as línguas latinas como o italiano e o português:

Já na tradução dos *Sonetos* de Shakespeare, Ungaretti observara que não é possível, em tese, traduzir o pentâmetro iâmbico de Shakespeare com o correspondente decassílabo italiano, pois o verso inglês comporta bem mais palavras do que o italiano (ou o português). Essa é a razão por que também eu não sigo a métrica do original – às vezes claramente ultrapassada em nosso meio, o que seria hoje embolorar Byron [...], e adoto em princípio versos mais longos, para traduzir com o mesmo número de versos o máximo da mensagem do poeta. (BYRON, 1989, p. 20).

Diante desse posicionamento, o tradutor antecipa que não perseguirá a reprodução do metro original, e essa opção resulta na não correspondência métrica entre original e tradução. Essa discrepância, contudo, não compromete, por si, a qualidade da tradução. Há que se observar se o conteúdo semântico e os marcadores de ironia foram reconstruídos de modo a conservar as características proeminentes do






poema. Nessa reconstrução reside a problemática da tradução de poesia que investigamos.

De modo que é nessa passagem que buscaremos observar a recriação da ironia identificada pelo tradutor:

Canto IV – Estrofes 108 a 112	Os graus do Azul (tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)
CVIII	CVIII
<i>O! ye, who make the fortunes of all books!</i>	Vos que a sorte dos livros todos resolveis,
<i>Benign Ceruleans of the second sex!</i>	Vós, azuis do Segundo sexo, tão cordiais!
<i>Who advertise new poems by your looks,</i>	Que anunciais os nossos poemas com o olhar,
<i>Your 'imprimatur' will ye not annex?</i>	Acrescentar vosso “imprimatur” não quereis?
<i>What! must I go to the oblivious cooks,</i>	Quê! Devo os esquecidos cucas procurar,
<i>Those Cornish plunderers of Parnassian wrecks?</i>	Os córnicos que pilham ruínas imortais?
<i>Ah! must I then the only minstrel be,</i>	Devo ser eu o único menestrel, que já
<i>Proscribed from tasting your Castalian tea!</i>	Proibistes de tomar vosso castálio chá?
CIX	CIX
<i>What! can I prove 'a lion' then no more?</i>	Quê! Não posso mostrar-me nunca mais um “leão”?
<i>A ball-room bard, a foolscap, hot-press darling?</i>	Um barrete de bobo, um bardo de salão,
<i>To bear the compliments of many a bore,</i>	Para agüentar os rapapés de algum pateta,
<i>And sigh, 'I can't get out,' like Yorick's starling;</i>	Gemer como a ave de Yorick, “não posso sair”,
<i>Why then I 'll swear, as poet Wordy swore</i>	Ou então jurarei, Wordy assim fez, o poeta,
<i>(Because the world won't read him, always snarling),</i>	(o mundo não vai vê-lo, está sempre a ros nir),
<i>That taste is gone, that fame is but a lottery,</i>	Já não há gosto, e a fama é dada em loteria
<i>Drawn by the blue-coat misses of</i>	Por moças de casaco azul em

<i>a coterie.</i>	parceria.
CX	CX
<i>O! 'darkly, deeply, beautifully blue,'</i>	Oh! “ <i>escura, forte, belamente azul</i> ” _ é o que
<i>As some one somewhere sings about the sky,</i>	Nalgum lugar alguém cantou do firmamento,
<i>And I, ye learned ladies, say of you;</i>	E de vós, doutas damas, coisa igual sustento;
<i>They say your stockings are so (Heaven knows why,</i>	Dizem que vossas meias são azuis (por quê,
<i>I have examined few pair of that hue);</i>	Sabe o céu, poucos pares vi eu dessa cor);
<i>Blue as the garters which serenely lie</i>	Azuis tais como as <i>jarreteiras</i> , que ao dispor
<i>Round the Patrician left-legs, which adorn</i>	Da perna esquerda dos senhores, ornarão
<i>The festal midnight, and the levee morn.</i>	A festa à noite ou a manhã de recepção.
CXI	CXI
<i>Yet some of you are most seraphic creatures—</i>	Muitas de vós, como criatura, é um serafim,
<i>But times are alter'd since, a rhyming lover,</i>	Mas foi se o tempo em que, de rimas amador,
<i>You read my stanzas, and I read your features:</i>	Lêis minhas estâncias, e eu o vosso rosto:
<i>And—but no matter, all those things are over;</i>	Mas não importa, que isso tudo teve fim;
<i>Still I have no dislike to learned natures,</i>	Porém de sábias naturezas não desgosto,
<i>For sometimes such a world of virtues cover;</i>	Que às vezes cobrem virtuosíssimo primor;
<i>I knew one woman of that purple school,</i>	Conheci uma mulher da escola rebuscada,
<i>The loveliest, chastest, best, but—quite a fool.</i>	<i>Linda, casta, a melhor _ mas tola rematada.</i>
CXII	CXII
<i>Humboldt, 'the first of travellers,' but not</i>	Humbolt, esse “primeiro dos viajantes”, não
<i>The last, if late accounts be accurate,</i>	O último, se recente informe é sem senão,

<i>Invented, by some name I have forgot,</i>	Inventou, e lhe deu um nome que olvidei
<i>As well as the sublime discovery's date,</i>	Com a data dessa descoberta assim de lei,
<i>An airy instrument, with which he sought</i>	Um aéreo instrumento, para procurar
<i>To ascertain the atmospheric state,</i>	Do estado da atmosfera se certificar,
<i>By measuring 'the intensity of blue.'</i>	Medindo os graus do azul, tal como ele apareça.
<i>O, Lady Daphne! let me measure you!</i>	Deixai portanto, ó lady Daphane, que eu vos meça!

-  Preciosismos
-  Ataque aos desafetos
-  Marcadores gráficos
-  Gradação
-  Ambiguidade

Já na primeira leitura percebemos que, embora o tradutor tenha declarado que não utiliza a métrica “claramente ultrapassada em nosso meio”, para não embolorar Byron, a tradução de Péricles resulta em um poema engessado, repleto de preciosismo e de uma formalidade que abafam o tom debochado e irreverente de Byron.

Acreditamos, contudo, que não seja a métrica escolhida, na qual, por meio de seus “versos mais longos”, o tradutor recria o texto, e sim a excessiva formalidade dos versos, cujo vocabulário de registro elevado demais, distancia o leitor da atmosfera do original, que descaracteriza a irreverência debochada que afronta os padrões do período.

Nesse sentido, Péricles não mantém a característica mais marcante da obra que se constitui um marco em seu tempo, exatamente por ser inovadora e espiritualmente revolucionária.

Na introdução de sua coletânea de traduções, Péricles declara, sobre as características de *Don Juan*: “Em setembro de 1817 compôs o poema ‘Beppo’, que antecipa *Don Juan* e é hoje considerado obra de importância em sua carreira, e isso pela força, hilaridade e facilidade do poema, mesmo na oitava rima” (BYRON, 1989, p. 14). A partir dessa declaração podemos perceber que as características gerais da obra eram conhecidas e admiradas pelo tradutor, não sendo, portanto um equívoco de interpretação a não reprodução das mesmas no trecho traduzido.

Há de se considerar que a fragmentação da tradução e o isolamento do trecho em relação ao contexto da obra foram grandes empecilhos a essa recriação, pois, como já vimos, a contextualização é fundamental para o entendimento da tradução, de modo especial a tradução de ironia. Por isso, inicialmente faremos uma contextualização do fragmento com o conjunto da obra para que tenhamos maior clareza sobre os aspectos relacionados a ele.

O trecho traduzido por Péricles corresponde a cinco estrofes (108 a 112) do Canto IV de *Don Juan*. Esse canto tem como enredo o fim do romance entre Juan e Haidée e o destino dos dois. É, porém, nas digressões trazidas como pano de fundo que encontramos a intensidade da ironia de Byron. Esse é um trecho em que a voz do autor se confunde com a do narrador e justifica a teoria de um poema autobiográfico. Inicialmente o poeta divaga sobre a dificuldade de se fazer poesia, e manifesta metalinguisticamente características determinantes de seu poema nas estrofes quatro e cinco, que reproduzimos a seguir com o intuito de preparar o leitor para a análise da tradução de Ramos:

Canto IV – Estrofe 04
<i>And If I laugh at any mortal thing,</i>
<i>‘Tis that may not weep; and if I weep,</i>
<i>‘Tis our nature cannot always bring</i>
<i>Itself to apathy, for we must steep</i>
<i>Our hearts first in the depths of Lethe’s spring,</i>
<i>Ere what we least wish to behold will sleep.</i>
<i>Thetis baptized her mortal son in Styx:</i>
<i>A mortal mother would on Lethe fix.</i>

Canto IV – Estrofe 05
<i>Some have accused me of a strange design</i>
<i>Against the creed and morals of land</i>
<i>And trace it in this poem every line.</i>
<i>I don’t pretend that I quite understand</i>
<i>My own meaning when I would be very fine;</i>
<i>but the fact is that I have nothing planned,</i>
<i>Unless it were to be a moment merry,</i>
<i>A novel word in my vocabulary.</i>

Os versos da quarta estrofe soam como um esclarecimento prestado pelo poeta quanto às ironias que promove a respeito de temas

polêmicos, as quais provocam indignação nos moralistas. Na quinta estrofe o poeta/narrador declara não ter um propósito específico e ainda que seu estilo o divirta. É esse o tom de deboche ausente na tradução de Péricles.

No que se refere ao contexto do fragmento traduzido, observamos que o mesmo está inserido em meio a uma reflexão a respeito da literatura e dos bons versos; o poeta parece estar dirigindo-se aos escritores que lucram com a literatura, lembrando-lhes o quanto devem às mulheres que lhes inspiram a escrita, e também ironizando a condição daqueles como subordinados às leis da igreja. A evidência nesse sentido é identificada por meio da expressão *imprimatur*, correspondente a uma declaração oficial em que a Igreja Católica diz se um trabalho literário ou similar não vai contra suas ideias e é uma boa leitura. No trecho, Byron indaga ainda sobre sua condição de poeta renegado.

O fragmento traduzido, cujo título é dado pelo tradutor a partir do tema do fragmento (*Intensities of blue*/Os Graus do Azul), trata de diferentes graus de azul que aludem à literatura e às mulheres, como esclarece o tradutor em nota: ‘Vós, azuis do segundo sexo, tão cordiais!’ *Ceruleans*, cerúleas = azuis. *Blue*, além do significado normal de azul, tem no poema, referindo-se a mulheres, o sentido de eruditas, pedantes (Oxford English Dictionary).” (BYRON, 1989, p. 115).

Além dessa explanação a nota contém informações sobre a origem do termo *blue stocking*, referente a reuniões de intelectuais inglesas que discutem assuntos literários. A partir desses encontros houve também o rompimento do tradicional uso que as mulheres faziam de meias pretas de seda, trocadas por meias de lã cinza ou azul. Daí a denominação *blue stock society* e posteriormente apenas *blue*.

A essas informações o tradutor acrescenta: “a graça do excerto de Byron é a ambigüidade de *blues*, nos sentidos de mulheres de gosto literário e azul” (BYRON, 1989, p. 115). As observações de Péricles nos indicam sua interpretação, e a partir delas podemos analisar as opções tradutórias eleitas por ele na reconstrução do trecho.

Percebemos que o sentido geral das estrofes foi mantido na tradução. O que ocorre, no entanto, é um distanciamento do leitor e do texto, pois aquele, se puder ler o original, perceberá que a ambientação, a contextualização e a diversão que o poema sugere não foram mantidas.

A elevação de registro, por meio de expressões antiquadas para o português brasileiro do século XX, parece ser o maior responsável por essa situação. Termos como cónicos, menestrel e castálio ilustram o exemplo. Além da expressão latina, *imprimatur*, acima explicitada, a qual, se mantida, mereceria, ao menos, uma nota explicativa, pela

distância temporal e cultural que mantém com relação os leitores dessa tradução.

Destacamos ainda os esforços de Ramos na recriação dos sinais gráficos que, nas passagens assinaladas, correspondem a um marcador da ironia instrumental; com eles, Byron pretende chamar a atenção do leitor ao aparte irônico de sua referência ao poeta com quem tem desavenças, assim como aos galanteios que faz às damas na enumeração de adjetivos que vêm assinalados por aspas.

No mesmo sentido, registra-se nessa passagem a utilização da expressão ambígua que encerra o trecho, na qual o poeta faz uso do princípio da afirmação que não intenta ser compreendida literalmente. Ao dizer “*let me measure you*” certamente não pretende tirar medidas da moça, mas com certeza quer que ela perceba seu interesse por ela, o que se configura coerente ao princípio geral da ironia como contradição entre o dito e o não dito.

No que se refere ao padrão de nossa análise, procederemos, como nas demais traduções, à observação da reconstrução dos marcadores de ironia.

4.3.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia

4.3.1.1 O Enredo

Em um fragmento do texto original, o enredo e as ironias situacionais possivelmente são os aspectos mais difíceis de serem recriados. Pois ainda que a tradução venha precedida de uma introdução que informe ao leitor dados importantes em relação ao autor e ao poema, a parte selecionada sempre será apenas um recorte do todo, de modo que o enredo fica reduzido a uma pequena amostra do poema. Para auxiliar a sanar tais dificuldades, as notas informativas, declarações do tradutor e contextualização são fundamentais. A tradução apresentada por Ramos deixa a desejar nesse sentido.

4.3.1.2 Forma X Conteúdo

Quanto aos aspectos formais, citamos anteriormente a declaração do tradutor, que busca uma alternativa para a diferença estrutural das línguas, diferenciadas tanto na estrutura geral das palavras como na métrica. Quanto à métrica, o tradutor é favorável ao uso de um metro mais livre e menos antiquado, que não “embolore” o autor.

É irônico como a declaração de Péricles e o resultado de sua tradução se contradizem. Apesar de buscar um metro mais adequado à recontextualização do poema para nossos dias, o tradutor reescreve o poema em um padrão de linguagem muito rebuscado, quase anacrônico para os leitores contemporâneos.

Desse modo, observamos que a tradução mantém o contraste entre forma e conteúdo, porém às avessas. Enquanto Byron choca o exigente público literário de sua época pela informalidade de vocabulário e temas expressos em um épico, Péricles busca uma forma menos canônica e acaba por contrapor a ela um vocabulário extremamente formal.

4.3.1.3 Rimas Irreverentes

Ainda que o tradutor não pretenda seguir a métrica ou o ritmo do original, conforme explicitado anteriormente percebe-se sua tentativa de reconstruir uma estrutura semelhante à do original, estrutura caracterizada como importante recurso de ironia instrumental por meio de uma composição de igual número de versos e pares de rimas. O esquema métrico da tradução não tem um padrão de regularidade, e, na maioria das vezes, utiliza rimas pobres e baste óbvias: **serafim/fim, cor/dispor, rebuscada/rematada, leão/salão**.

Como exceção, Ramos recria uma combinação inusitada, bem ao estilo do original, na parêntese final da estrofe 112, em que rima *apareça e meça*, bem ao estilo de Byron, que faz de suas parênteses finais um efeito surpreendente não só por suas combinações improváveis como também pelo arremate, geralmente satírico, que esses versos atribuem a cada estrofe. Percebemos aqui a reconstrução parcial da ironia instrumental contida nos versos originais.

4.3.1.4 O narrador Onisciente Intruso

No trecho em questão o narrador é o protagonista. Por se tratar de fragmento filosófico/reflexivo, ele assume a voz do poema e dirige-se ao leitor, às mulheres em geral ou ainda mais especificamente a Lady Daphne. Esta não aparece como personagem atuante da narrativa, e pode portanto ser compreendida como uma figura representativa de uma mulher qualquer, uma vez que o alvo é a plateia, ou seja, a sociedade burguesa a quem fala diretamente, evocando-a a refletir seus valores e atitudes diante da literatura e da vida.

A tradução recria esse discurso em termos, pois, devido à não contextualização, o efeito crítico e a interação com o leitor são bem menos percebidos, prejudicando desse modo a ironia situacional evidenciada no original. Apesar disso, a onisciência característica da habilidade do narrador conhecer a tudo e a todos os envolvidos, adivinhando-lhes as qualidades e os defeitos, foi reproduzida na tradução, que manteve os princípios dessa característica e pôde, desse modo, reconstruir parcialmente este marcador de ironia bem como a manifestação de ironia romântica.

4.3.1.5 A Estrutura Antitética

A relação de aparente oposição, característica da ironia, se manifesta pela inesperada mudança de tom em relação às mulheres da “*socking society*”, pois nas duas primeiras estrofes o narrador/poeta se dirige a elas em tom de crítica e questionamento quanto ao gosto literário, a seguir passa a lisonjeá-las, e acaba por cortejá-las na última parêntese do trecho.

Essa dualidade foi mantida também na tradução, de modo que não se perde na tradução o reconhecimento dessa característica da ironia instrumental marcante na composição. Lexicalmente a oposição aparece na medida em que Byron, quando se refere às mulheres da “*socking society*” como “*seraphic creatures*” e admite não desgostar de “*learned natures*”, finaliza afirmando que havia conhecido uma mulher dessa escola e que ela era “*The loveliest, chastest, best, but—quite a fool.*”. Essa relação de antítese foi mantida na tradução, que reconstruiu a enumeração dos adjetivos inicialmente positivos até terminar com um bastante pejorativo “a mais amável, a mais casta, a melhor... mas, **tola arrematada**”.

4.3.1.6 Gradação

A enumeração de adjetivos com efeito de ênfase, muito presente na composição como um todo, é também observada nessa passagem, como demonstra a legenda. As sequências de advérbios/adjetivos destacadas mencionam respectivamente características atribuídas às damas a quem o trecho se refere; a primeira soa como um elogio sincero em que as qualidades lisonjeiam as damas (*darkly, deeply e beautifully*). Assim também a tradução reproduz o efeito (escura, forte, belamente). A segunda sequência destacada, por sua vez, apresenta um desfecho

contraditório que a arremata numa oposição irônica e ferina como explicitado no item anterior.

4.3.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens

O trecho em questão tem como personagens as mulheres da “*coterie*” ou “*stocking society*” a quem Byron critica pelas avaliações literárias, mas faz um galanteio no final. Essa representação é recomposta pela tradução, que reconstitui as mesmas personagens e também o sentido que é relativo a elas, de modo que o tradutor reconstitui a rede de significados e alusões referentes aos envolvidos nessa passagem. Também são mencionados os tradicionais escritores ingleses, cuja prática antiquada e mal-humorada é alvo de críticas indiretas de Byron, o qual que insinua que aqueles, tal como as mulheres da *stocking society*, tomam como passatempo e divertimento a crítica literária. Assim constatamos que a dualidade das dimensões instrumental e situacional da ironia de Byron foi recriada pela tradução aqui analisada.

4.3.1.8 Ramos e a Tradução das Digressões Irônicas

Esse é o aspecto que permeia todo o poema, e está também contido no trecho analisado, mas está, contudo, limitado, uma vez que as cinco estrofes em questão apresentam uma pequena porção do épico. O trecho insinua a atração do narrador/poeta pelas mulheres desse grupo, destacando algumas (“some of you”) como representantes da beleza e da castidade. A relação foi mantida também na tradução (“muitas de vós”).

As digressões irônicas aparecem também na alusão que é feita ao gosto literário predominante e ao julgamento promovido pela *stocking society* e que define o sucesso ou fracasso dos escritores como em uma loteria. Essas referências são mantidas na tradução.

Também nessa passagem observamos uma alusão a Wordsworth e a sua poesia. Tratando-o por Wordy, Byron refere-se aos versos de seu desafeto pejorativamente, na passagem destacada: “Why then I 'll swear, as poet Wordy swore / (Because the world won't read him, always snarling),”. A tradução recria a alusão, que para o leitor atento e conhecedor do estilo e das desavenças dos dois, identifica prontamente a crítica: “Ou então jurarei, Wordy assim fez, o poeta, / (o mundo não vai vê-lo, está sempre a rosnar),”.

O fragmento analisado apresenta os reflexos autobiográficos de Byron na medida em que o poema questiona os padrões da crítica

literária inglesa, tal como seu autor o faz com frequência, direta ou indiretamente por meio das vozes em seus poemas. No caso em questão é o narrador/poeta quem manifesta as opiniões claramente relacionadas a Byron, opiniões que são reescritas na tradução.

4.4 A TRADUÇÃO DE *DON JUAN* POR PIGNATARI (1996)

Décio Pignatari é integrante do Grupo criador do movimento da Poesia Concreta no Brasil, e tem sua imagem intimamente ligada aos irmãos Campos e sua história. Juntos formam um grupo coeso em torno do ideal de revolucionar princípios e conceitos poéticos no Brasil. Devido a suas contribuições teóricas e práticas marcam a trajetória da literatura nacional.

Poeta, ensaísta, tradutor, contista, romancista, dramaturgo, publicitário e professor, Pignatari é coautor, com os irmãos Campos, da Revista-livro Noigandres e da Teoria da Poesia Concreta e seu Plano Piloto. Décio está, desse modo, intimamente relacionado à nova concepção poética e tradutória da vanguarda brasileira.

Dentre suas publicações individuais destacam-se poemas e traduções. Estudioso de semiótica, Pignatari imprime a seus versos o significante imagético e rítmico que movimenta a Poesia Concreta. Tem também como característica o gosto pela autobiografia, como observamos em Eupoema: “Eu não sou quem escreve, Mas sim o que escrevo” e em Epitáfio: “[...] e à tua própria sombra no mundo que perdeste descansa Pignatari.”.

Suas composições, assim como as dos irmãos Campos, andam lado a lado com as traduções. No que tange a multiplicidade de seu repertório, podemos destacar traduções de poemas das mais diferentes culturas e épocas. A coletânea *31 Poetas e 214 Poemas: do Rig-veda e Safo a Apollinaire* é prova disso apresenta a tradução de vários poemas. De *Don Juan* são 36 estrofes, completas ou fracionadas, que ocupam 09 páginas de seu livro, nas quais o tradutor apresenta alguns versos que traduz do épico byroniano.

Quanto ao método de tradução de *Don Juan*, usa versos decassílabos e mantém o padrão de rimas sempre que possível. No entanto, permite-se traduzir trechos ou versos isolados, faz combinações com propósitos expressos em estrofes anteriores ou posteriores àquelas que traduz. Enfim, reescreve o épico byroniano com liberdade e nos apresenta amostras do farto conteúdo do original. Os padrões estéticos em voga no Brasil e difundidos pelos concretistas são facilmente

identificados nessa tradução que interage com o original apropriando-se de suas características e reescrevendo-as sob nova ótica.

Versatilidade e a experimentação são características de suas traduções. Ao reunir obras de autores e línguas tão divergentes entre si, o poeta-tradutor se mostra um cosmopolita poético que navega “rumo à estrela Vega da poesia” e traz na bagagem textos pouco ou quase nada conhecidos entre nós.

Na introdução da referida antologia, Pignatari (1996, p. 10) esclarece o caráter de sua multifacetada reunião de poemas: “E assim lirismo, erotismo, política, crença e natureza permeiam esta seleção, na esperança de dar-lhe alguma coerência que se houver, só pode advir da poesia”.

Dentre os poemas e poetas escolhidos para retratar esses 3.500 anos de história em versos, figura o irreverente *Don Juan* de Byron. A respeito dessa inclusão, Pignatari menciona reservar espaço para três poetas lírico-irônicos e irônico-políticos, e então elenca *Lord Byron* ao lado de Heine e Apollinaire. Quanto à escolha do épico donjuanesco, o tradutor destaca-lhe o cinismo e o caráter antirromântico.

Dessa afirmação podemos inferir que os aspectos privilegiados na tradução do épico serão aqueles relacionados à ironia, às críticas sociais e ao lirismo debochado, em oposição à idealização romântica.

Como dissemos, Pignatari selecionou poema e poeta em questão para figurar entre seus destacados 31 poetas e 214 poemas. Após a escolha inicial ainda lhe caberia a seleção das estrofes ou versos a serem traduzidos. Devido à extensão e complexidade do poema, essa não é uma tarefa fácil.

Na publicação, a apresentação dos versos traduzidos vem precedida do nome do autor e datas de nascimento e morte Byron (1788-1824), e é intitulada Fragmentos de Don Juan. A identificação dos respectivos cantos e estrofes possibilita a compreensão do leitor que conhece a estrutura do épico. Contudo, a ausência do texto original em inglês deixa a desejar aos leitores propensos à leitura comparativa e/ou bilíngue. Há, ainda, a ocorrência de dois erros de identificação das estrofes traduzidas que prejudicam a correlação de leitura com o original; os mesmos estão identificados a seguir em notas de rodapé que acompanham os exemplos explorados nas análises.

4.4.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia

4.4.1.1 Forma X Conteúdo

Observaremos nesse item a reconstrução, na tradução de Pignatari, do contraste criado por Byron ao utilizar-se da tradicionalmente valorizada forma erudita dos poemas épicos e subvertê-la com o coloquialismo de sua linguagem e o uso de termos e temas populares que chocaram o público.

Quanto à forma, observamos que o brasileiro Pignatari opta pela não reconstrução linear do modelo de Byron. Devido à opção de não recriar todos os versos das estrofes selecionadas, também nem sempre reconstrói o esquema métrico da oitava rima.

Observemos no exemplo a seguir que o tradutor recria a estrutura básica, porém o faz de acordo com seu interesse e intervém na forma fixa de modo a reconstruir apenas parte dela. Aqui a tradução recria a oitava em sete versos.

Canto I – Estrofe 117	Tradução de Pignatari
<i>And Julia's voice was lost, except in sighs,</i>	Perdeu-se a voz de Julia nos suspiros,
<i>Until too late for useful conversation.</i>	Tempo não houve para uma conversa;
<i>The tears were gushing from her gentle eyes;</i>	Golfavam lágrimas como reis Círos
<i>I wish indeed they had not had occasion,</i>	E eu lamentei esse lamento persa.
<i>But who, alas, can love and then be wise?</i>	Motivo houve para tantos tiros?
<i>Not that remorse did not oppose temptation;</i>	Lutou um pouco, resistiu bastante,
<i>A little still she strove and much repeated</i>	Disse “não dou!” – e deu (desconcertante).
<i>whispering, 'I'll ne'er consent' – consented.</i>	

Percebemos que o tradutor mantém parcialmente o contraste entre forma e conteúdo na medida em que inicialmente contempla o esquema de rimas (ABABACC) e o contrapõe ao padrão vocabular coloquial. Ao adotar os versos decassílabos ao estilo de Camões, Pignatari conserva o

padrão formal erudito do original e reconstrói o contraste, ao utilizar-se de expressões bastante convencionais e coloquiais que parecem destoar da estrutura formal da composição.

No que se refere ao afrontamento de padrões, a atual “democracia poética” torna o público contemporâneo bem menos propenso a choques motivados pela subversão de formas consagradas. No entanto, faremos a análise objetivando observar a reprodução desse contraste em diferentes pontos da tradução, verificando se o tradutor, ao modo de Byron, concilia os diferentes padrões de linguagem.

Faremos da variação de registro e da reprodução das marcas da oralidade o parâmetro para observar a recriação, ou não, do recurso utilizado por Byron no original. Nesse sentido destacamos a presença harmônico-contrastante de diferentes padrões de linguagem na tradução de Pignatari, que traduz um verso da estrofe 222:

Canto I – Estrofe 222, verso 01	Tradução de Pignatari
<i>Go, little book, from this my solitude!</i>	Saia, livrinho, dessa solidão!

Nesse primeiro exemplo temos a utilização de um padrão coloquial da linguagem. A fluência e naturalidade do verso traduzido reproduzem o momento em que o poeta lança sua obra ao mundo. Na versão de Pignatari isso se dá por meio de uma expressão bastante simples e coloquial, e reproduz, ainda, o que pode ser lido como apreço identificável na utilização do diminutivo “livrinho”, correspondente ao original “*little book*”. ou mais uma ironia do Lorde, que parodiando Southey e seu *Little Book in Green and Gold*, chama a composição de mais de 16.000 versos de “livrinho”.

4.4.1.2 Rimas Irreverentes

Assim como no original, Pignatari encontra rimas pouco convencionais e imperfeitas. O recurso tradutório encontrado por Pignatari recria a irreverência das rimas contidas no original como recurso da ironia instrumental, vejamos:

Canto VI – Estrofe 02, versos 07 e 08	Tradução de Pignatari
<i>Man with their heads reflect on this and that,</i>	Ela é coração... e ele, cabeça...

<i>But women with their hearts or heaven knows what!</i>	Mais outra coisa (mas só Deus sabe essa !)
--	--

A reprodução dos efeitos sonoros inusitados é alcançada por Pignatari através de combinações às vezes bastante forçadas, o que não descaracteriza a correspondência entre tradução e original. Pelo contrário, corrobora, na verdade, com a recriação do efeito também muito presente no texto de Byron. Ainda que esta relação não seja linear, como mostra o exemplo anterior, o tradutor reproduz por meio da compensação um recurso do original em outro ponto do poema. Como exemplo, vejamos as estrofes abaixo. No caso da primeira, estrofe 117 do Canto I, foi erroneamente identificada na tradução de Pignatari como estrofe 217, por problema de edição, o que não interfere na análise proposta e pode, então, ser desconsiderado:

Canto I – Estrofe 117, verso 04	Tradução de Pignatari
<i>And Julia's voice was lost, except in sighs,</i>	Perdeu-se a voz de Julia nos suspiros,
<i>Until too late for useful conversation.</i>	Tempo não houve para uma conversa;
<i>The tears were gushing from her gentle eyes;</i>	Golfavam lágrimas como reis Ciros
<i>I wish indeed they had not had occasion,</i>	E eu lamentei esse lamento persa.
<i>But who alas can love and then be wise?</i>	Motives houve para tantos tiros?
<i>Not that remorse did not oppose temptation;</i>	Lutou um pouco, resistiu bastante,
<i>A little still she strove and much repeated,</i>	Disse “Não dou!” – e deu (desconcertante)
<i>And whispering, 'I will ne'er consent' – consented.</i>	

Canto I – Estrofe 218, versos 01e 02	Tradução de Pignatari
<i>What is the end of fame? T'is but to fill</i>	Que busca a fama, ao fim? Só ver inserto
<i>A certain portion of uncertain paper.</i>	Um certo trecho num jornal incerto .

O destaca mostra as soluções encontradas por Pignatari para reproduzir as combinações sonoras do original, soluções que podem acontecer por compensação. É o caso do primeiro exemplo, em que o tradutor cria uma combinação de palavras que não se encontram no verso original (lamentei/lamento), e também ocorre linearmente no segundo verso citado; nele, foi possível reproduzir a sonoridade da combinação *certain/uncertain* em verso correspondente, ainda que com ligeira alteração no sentido da combinação – a qual, no original, privilegia a contradição entre certo e incerto e na tradução brinca com a ligeira variação sonora das palavras *incerto* e *incerto*.

4.4.1.3 O Narrador Onisciente Intruso

A presença do narrador onisciente intrometido, crítico e debochado que figura no original tem sua representação na tradução na passagem que narra um momento de romance entre Juan e Haidée, quando a amada cala com beijos os medos de Juan. Em meio a essa narrativa, o narrador põe-se a divagar sobre suas próprias experiências e preferências, e também adverte o leitor quanto às consequências. Todo esse contexto é habilidosamente registrado pelo tradutor, como podemos observar no exemplo:

Canto IV – Estrofe 24	Tradução de Pignatari
<i>Juan would question further, but she pressed</i>	Juan quis saber mais, mas ela amor-
<i>His lips to hers and silenced him with this,</i>	Laçou-o com seus lábios desse jeito
<i>And then dismissed the omen from her breast,</i>	Desafiando a sina com ardor
<i>Defying augury with tat fond Kiss.</i>	E calando o receio no seu peito.
<i>And no doubt of all methods 'tis the Best;</i>	Por certo, não há método melhor.
<i>Some people prefer wine _ 'tis not amiss.</i>	Há quem prefira o vinho em vez do leite.
<i>I have tried both; so choose Who would a part take</i>	Eu já tentei os dois: dor de cabeça
<i>May choose between the headache and the heartache.</i>	Ou dor no coração _ a escolha é essa.

Assim, constamos na tradução de Pignatari a recriação deste marcador de ironia, pois o tradutor combina à característica instrumental da composição – enquanto texto que se utiliza de palavras para promover a ironia – a ironia situacional e romântica, observada no fato de haver um narrador interferindo na obra e relatando suas próprias experiências em cumplicidade com o leitor.

4.4.1.4 A Estrutura Antitética

Conciliando temas opostos numa composição que oscila entre temas profanos e sagrados, Byron surpreende seus leitores constantemente. Recriando essa característica, Pignatari nos dá uma amostra desse recurso ao reproduzir a estrofe que trata a morte, assunto sério, com irreverência e ironia. Nessa reconstrução, o tradutor não traduz os versos linearmente e até incorpora ideias expressas nas estrofes subsequentes.

Canto XV – Estrofe 08	Tradução de Pignatari
<i>Oh Death, thou dunnest of all duns, thou daily</i>	Enquanto isso Morte, poupe a pobre
<i>Knockest at the doors, at first with modest tap</i>	Beleza, coisa rara e que falta
<i>Like a meek tradesman when approaching palely</i>	Não lhe faz, mesmo quando um erro encobre:
<i>Some splendid debtor He would take by sap;</i>	Farte-se embaixo, que a beleza é alta,
<i>Bu oft denied, as patience 'gins to fail, He</i>	Magra, gulosa – e que nação não sobre:
<i>Advances with exasperated rap</i>	Seja civilizada em meio à malta,
<i>And (if let in) insists in terms unhandsome</i>	Suprima alguns achaques de mulher
<i>On ready Money or a draft on Ransom.</i>	E leve os heróis todos que puder.

As antíteses também servem ao escritor como estratégia para criar a ironia instrumental do trecho, destacando os extremos e as contradições da condição humana. As mesmas encontram-se representas na tradução de Pignatari:

Canto IX – Estrofe 55	Tradução de Pignatari
<i>Oh thou teterrima causa of all <u>belli</u></i> =	Quem descreve essa entrada e essa saída ,
<i>Thou gate of life and death _ thou nondescript!</i>	<i>Causa tetérrima</i> e ventral de lutas
<i>Whence is our exit and our entrance. Well I</i>	Ou não se banha na fonte da vida
<i>May pause in pondering how all souls are dipt</i>	(pausa) e da morte ? Assim, são vãs disputas
<i>In thy perennial fountain. How man fell, I</i>	As de saber da queda: proibida,
<i>Know not, since knowledge saw het branches stript</i>	Viu-se a ciência sem primeiras frutas.
<i>Of her first fruit; but how He falls and risés</i>	Mas desde então <i>sua</i> lei já se conhece
<i>Since, thou hast settled beyond all surmises.</i>	_ de como o homem sobe e como desce .

Observamos, assim, que mais uma vez o tradutor recria a ironia de Byron em sua tradução, mantendo-lhe as características predominantes e os aspectos que caracterizam a composição, aos quais denominamos marcadores de ironia.

4.4.1.5 Gradação

A gradação como recurso estilístico visa ressaltar, por meio da enumeração de termos em ordem de importância crescente ou decrescente, algum aspecto que o autor considera fundamental. No trecho da tradução destacado a seguir observamos sua ocorrência. Embora na passagem a enumeração não tenha sentido irônico, consideramos importante o registro, uma vez que observamos que Byron faz uso do mesmo com frequência. E o exemplo serve de registro para uma das estratégias de tradução bastante eficientes de Pignatari, que recria o sentido geral da estrofe por meio do deslocamento de termos dentro dela, uma vez que, embora, os versos de Byron abordem os temas elencados na enumeração de Pignatari, isso não ocorre linearmente.

Canto VI – Estrofe 05	Pignatari (Antônio e Cleópatra)
<i>He died at fifty for a Queen of forty;</i>	Morrem – ele, aos cinquenta; ela aos quarenta.
<i>I wish their years had been fifteen and twenty,</i>	Pena não tenha sido aos vinte e aos quinze,
<i>For then wealth, kingdoms, are but a Sport. I</i>	Quando tudo a um esporte se aparenta
<i>Remember when, though I had no great plenty</i>	_ riquezas, reinos, mundos com afins e
<i>Of worlds to lose, yet still, to pay my court, I</i>	Iguais. Eu lembro que vida opulenta
<i>Gave what I had – a hearth. As the world went, I</i>	Ou mundo eu não tinha nos meus <i>teens</i> e
<i>Gave what was worth a world; for worlds could never</i>	Dei o que tinha – o coração. Sem dó,
<i>Restore me those pure feelings, gone forever</i>	Dou hoje ao mundo o que ele vale – e é só.

Aqui também observamos a habilidade do tradutor em recompor elementos essenciais a constituição do épico e sua ironia.

4.4.1.6 A Ironia na Constituição das Personagens

Constatamos que os trechos traduzidos por Pignatari incluem alguns dos principais personagens da trama (Juan; Adeline no Canto XVI, estrofe 37 e Julia no Canto I, estrofe 117). Contudo, com objetivos demonstrativos, faremos a análise apenas da caricaturização do personagem-título do poema. Partimos da consideração, esteja claro, de que a retratação de tais personagens é de grande importância para a reconstituição da ironia no épico, uma vez que permite ao leitor a observação de uma das importantes estratégias empregadas por Byron em sua composição. A representação das personagens constitui-se em prato cheio para nossa análise, dada no sentido de observar se a tradução pode recriar os aspectos irônicos relativos à constituição delas. Nesse sentido, observemos as características atribuídas por Byron ao personagem central.

Juan é retratado inicialmente como um menino mimado cuja educação não o preparou para sua sorte futura, e cuja adolescência foi conturbada devido à paixão proibida por Julia, que termina de modo frustrante. Os atropelos advindos do embate com D. Alfonso, bem como

o naufrágio, são alguns dos exemplos dos infortúnios do jovem que tem uma segunda chance para viver o amor.

Do romance com Haidée permanece o sentimento de perda e ausência, o qual o leva a negar amor a Gulbeyaz; por outro lado, talvez tenham sido essas experiências que fortaleceram o caráter de Juan, quem se revela corajoso e audaz no embate em Ismail. No que se refere ao aspecto afetivo, Juan adulto parece não se sensibilizar facilmente e nem se deixar envolver pelas mulheres que tentam seduzi-lo, como Catarina e a Duquesa Fitz-Fulke. E assim Juan termina o épico como um homem introspectivo à mercê das circunstâncias. As passagens retratadas por Pignatari referem-se a Juan em meio a seu romance com Haidée (Canto IV, estrofe 24) e sua tradução reescreve o momento idílico e a entrega de Juan aos seus encantos, além de um momento de pessimismo e descrença revelado em uma conversa com Jonh Jonhson do mercado de Constantinopla, a seguir:

Canto V – Estrofe 16	Tradução de Pignatari
<i>‘Have you no friends’ I had, but by God’s blessing</i>	“não tem amigos?” “Tinha, pois quis Deus,
<i>Have no troubled with them lately. Now</i>	Não me aborrecem muito, ultimamente.
<i>I have answered all you questions without pressing,</i>	Quanto a você responda, quais os seus
<i>And you equal courtesy should show.’</i>	Casos – ou de você ou de sua gente?”
<i>Alas, said Juan, - ‘twere a tale disdressing,</i>	Juan: “É a triste história de um adeus
<i>And long besides.’ ‘oh if ’tis really so,</i>	E é muito longa”. “Bem, se realmente
<i>You’re right on both accounts to hold your tongue;</i>	É assim, travar a língua é o que se deve:
<i>A sad tale saddens doubly when’ tis long</i>	Mais triste é um caso longo do que breve”.

A tradução de Pignatari nos permite conhecer um pouco da personalidade de Juan nesses dois momentos, transcrevendo as emoções das duas passagens. Nesse sentido podemos dizer que a ironia instrumental foi preservada pela tradução, que reconstitui importantes características de Juan.

4.4.1.7 A Tradução das Digressões Irônicas

4.4.1.7.1 *Sentido da vida ou a Falta Dele*

Pignatari reproduz algumas das mais profundas indagações existências contidas no poema:

Canto IV – Estrofe 100, versos 01 a 03	Tradução de Pignatari
<i>Of poets Who come down to us trough distance</i>	Afilhado da fama, á procura da essência,
<i>Of times and tongues, the Foster babes of Fame,</i>	No tempo e na língua, o poeta proclama:
<i>Life seems the smallest portion of existence.</i>	A vida é a menor parte da existência.

É notável a liberdade com que o tradutor explora os versos de Byron e se movimenta por eles, livre para traduzir apenas os versos que lhe interessam das mais diferentes estrofes. Essa liberdade que o tradutor toma com o texto e a interação com o mesmo permitem a ele fazer algumas pequenas modificações, que poderiam ser chamadas de “liberdades poéticas”, as quais modificam a insinuação caracterizada pelo verso “seems” pela assertiva “é”. Isso, no fundo, não é uma traição, pois subentendemos do estilo do poeta inglês que ele frequentemente utiliza o recurso da insinuação para afirmar suas verdades. De modo que a tradução reproduz a digressão adequadamente.

4.4.1.7.2 *Relacionamentos Amorosos*

O tema bastante presente em toda a composição é aqui representado pela estrofe 03 do Canto III que resume os relacionamentos amorosos de uma maneira bastante peculiar do ponto de vista masculino que pressupõe a infidelidade feminina.

Canto III – Estrofe 03	Tradução de Pignatari
<i>In her first passion woman loves her lover,</i>	No começo a mulher ama o amante;
<i>In all the others all she loves is Love,</i>	Finda a paixão, passa a amar o amor,
<i>Wich grows a habit she can ne'er get over</i>	Que se transforma em hábito constante,

<i>And fits her loosely like an easy glove,</i>	Como luva folgada de se pôr.
<i>As you may find whene'er you like to prove her.</i>	No início, um homem só já é bastante
<i>One man alone at first her hearth can move;</i>	(Como se prova sempre com quem for);
<i>She then prefers him in the plural number,</i>	Depois, do que ela gosta é plural,
<i>Not finding that the addictions much encumber</i>	Que uma adição enorme não faz mal.

O tema é perfeitamente transposto por Pignatari, que consegue manter o sentido dos versos e também a correspondência lexical e metafórica presentes no original. De modo que suas soluções reproduzem muito bem o recurso irônico da passagem.

4.4.1.7.3 Hipocrisia Social

Assunto recorrente neste épico, as críticas à hipocrisia tomam lugar também nos fragmentos eleitos por Pignatari para tradução, embora este o faça a partir de um recorte na estrofe, da qual traduz apenas os dois primeiros versos:

Canto I – Estrofe 218, versos 01 e 02	Tradução de Pignatari
<i>What is the end of the fame? 'Tis but to fill</i>	Que busca a fama, ao fim? Só ver inserto
<i>A certain portion of uncertain paper.</i>	Um certo trecho num jornal incerto.

A crítica referente à futilidade da fama é reproduzida na tradução. O destaque maior da passagem, no entanto, fica por conta da recriação do efeito sonoro da combinação inserto/certo/incerto, já destacado no item, 4.4.1.2 Rimas Irreverentes, ao reconstruir o efeito da combinação original: certain/portion/uncertain/paper.

De modo geral, observamos na tradução de Pignatari que a ironia foi recriada por meio de combinações e engenhosidades poéticas que permitiram ao tradutor interagir com o original sem transgredi-lo. A posição de respeito em relação à composição se manifesta na tentativa de corresponder às estratégias utilizadas por Byron, ainda que não linearmente, mas de modo correspondente. As estratégias e os princípios

gerais da composição foram respeitados e o tradutor, também poeta, as reinventa a partir do original sem descaracterizá-lo, dando mostras da consciência da responsabilidade ética da tradução, bem como das modernas tendências de valorização do trabalho do tradutor como coautor das versões apresentadas.

4.5 AUGUSTO DE CAMPOS E O RECORTE MAIS EXTENSO DE *DON JUAN* PUBLICADO NO BRASIL (2009)

Augusto Luís Browne de Campos nasceu em São Paulo em 14 de fevereiro de 1931. É notável poeta brasileiro, reconhecido como grande expoente do Movimento da Poesia Concreta no Brasil, o qual fundou juntamente ao irmão Haroldo de Campos e a Décio Pignatari, divulgador de novas concepções acerca da representação poética. Destaca-se ainda como crítico de literatura e teórico da tradução. Tradutor de Mallarmé, Joyce, Pound, Keats, entre outros, traduz também Byron.

Sobre seu interesse em Byron, declara na introdução de Byron e Keats: Entreversos (2009) que costumava considerar o lorde um representante do Romantismo piegas e que ao conhecê-lo melhor através de Sousândrade interessa-se por seus escritos. E foi a partir do estilo satírico de Byron, tornado mais conhecido pelo poeta maranhense, que o poeta tradutor decide vertê-lo ao Português.

Foi a partir da “re-visão” do nosso poeta romântico pré-modernista Sousândrade, que passei a prestar mais atenção em Byron, ao perceber que, diferentemente de outros românticos, o revolucionário poeta maranhense sobrepunha aos demais “Byrons” estereotipados o autor de D. Juan, dando-lhe um lugar privilegiado na sequência satírica que Haroldo e eu chamamos de “O inferno de Wall Street”. (CAMPOS, 2009, p. 11).

Como podemos observar, a sátira do Lorde foi um dos aspectos responsáveis por retornar seus escritos ao interesse dos tradutores brasileiros. Embora ainda não haja uma versão completa em nosso idioma, sabemos que há poetas-tradutores trabalhando em versões que em breve contemplarão a totalidade do épico satírico de Byron. Sabemos ainda que o estilo irreverente e a crítica debochada, aliados às inovações nos conceitos formais, provocaram reações, quando propostos

pelo autor de Don Juan, que respondem pelo crescente interesse por essa obra.

Na recomposição, ou tecnomediunização que Augusto propõe-se a fazer, o poeta-tradutor reconhece que a narrativa de Byron é “[...] em si mesmo crítica, expondo ao sol as falácias da sociedade de sua época” (CAMPOS, 2009, p. 14). Mas são as digressões ou “subversos” que ocuparão lugar central. A reconstrução da ironia, portanto, não contemplará o enredo, mas se concentrará nos versos digressivos e filosóficos que Byron utiliza para castigar os costumes e personalidades de seu tempo. Curioso é perceber que muitas dessas críticas permanecem atuais entre nós até os dias de hoje.

A observação das estratégias tradutórias eleitas por Augusto na tradução do épico byroniano de Don Juan se dará no sentido de compreendermos a motivação e a eficiência de cada escolha na reconstrução do poema e seu efeito irônico/satírico.

4.5.1 A Reconstrução dos Marcadores de Ironia

4.5.1.1 O Enredo

Don Juan de Byron é composto de ironias, das mais sutis às mais declaradas. Embora a intenção declarada do tradutor seja de recriar as digressões do Lorde, as ironias permeiam a obra de tal forma que sua recriação torna-se parte da tradução. No que se refere à ironia situacional, a mesma fica subentendida em várias passagens e não é apresentada diretamente, pois se trata da descrição de uma circunstância irônica. Na tradução de Augusto o enredo não foi privilegiado, dessa forma a descrição dos acontecimentos e circunstâncias também não. Contudo, há uma passagem que recria significativamente uma ironia situacional. Trata-se do momento em que o Monge Negro revela-se a Juan como sendo a sedutora duquesa de Fitz-Fulke, seduzindo o temeroso hóspede.

Canto XVI – estrofe 123	Tradução de Campos
<i>The ghost, if ghost it were, seemed a sweet soul</i>	O fantasma, se tanto, era o mais doce
<i>As ever lurked beneath a holy hood.</i>	Que jamais abrigou manto tão <u>grosso</u> .
<i>A dimpled chin, a neck of ivory, stole</i>	Um rosto róseo e um colo revelou-se,

<i>Forth into something much like flesh and blood.</i>	Parecendo bem ser de carne e osso.
<i>Back fell the sable frock and dreary cowl,</i>	Capa e capuz caíram, acabou-se
<i>And they revelead – alas! That e'er they should!</i>	A charada, e roliço , um corpo moço ,
<i>In full, voluptuous, but no o'ergrown bulk,</i>	Voluptuoso surgiu: ninguém mais do que
<i>The phantom of her frollic Grace – Fitz- Fulke!</i>	O fantasma de Lady Fitz-Fulke!



Cortes
Acréscimos

Ainda que a partir de um recorte, o tradutor recria no trecho as circunstâncias da revelação que retrata uma situação irônica e o faz por meio da recriação do sentido geral dos versos. Estratégia que o levou a fazer o corte dos termos, como os adjetivos que caracterizam a personagem, e substituí-los por outros que, embora bastante diferentes, mantêm o intento de descrever como uma surpresa agradável a mulher por baixo do manto e a sua identificação.

4.5.1.2 Forma X Conteúdo

O antagonismo criado por Byron entre a forma erudita do épico e a linguagem popular foi reconstruído por Campos. De fato a linguagem da tradução é bastante popular e descomplicada. Os versos de Augusto ilustram bem a informalidade e oralidade, como na tradução do fragmento inscrito nas costas do manuscrito original. No que diz respeito à forma, o esquema métrico reproduzindo as rimas alternadas e o dístico final caracterizam o padrão eternizado entre nós por Camões como clássico e erudito.

Trecho inscrito nas costas do Manuscrito do Canto I	Tradução de Campos
<i>I would to heaven that much clay,</i>	Tivesse eu tanto barro em mim pesado,
<i>As I am blood, bone, marrow, passion, feeling _</i>	Quanto sangue, ossos, dor, nervos, paixão _
<i>Because at least the past were pass'd away _</i>	Ao menos o passado era passado _

<i>And for the future – (but I write this reeling.</i>	E o futuro _ (eu escrevo em confusão,
<i>Having got drunk exceeding to-day.</i>	Tendo bebido tanto, que, coitado,
<i>So that I seem to stand upon ceiling)</i>	Penso pisar o teto em vez do chão)
<i>I say the future is a serious matter_</i>	O futuro não é questão de moda _
<i>And so_ for God's sake _ hock and soda water!</i>	Então_ Que diabo! _ um viva ao vinho e a soda!

As marcas da cumplicidade e intromissão do narrador estão representadas pelo aparte feito entre parênteses que é oportunamente recriado na tradução, a qual reproduz assim a ironia instrumental e romântica da passagem. A exceção fica por conta das formas contraídas (*passe'd* e *God's*), que são bem menos comuns ou corriqueiras em língua portuguesa do que em inglês. Mas que tiveram o sentido e a conotação reproduzidos, de modo especial pela expressão “Que diabo!” de Campos.

Porque o procedimento se repete ao longo do trabalho, então podemos afirmar que Augusto reconstrói o efeito contrastante de forma e conteúdo em *Don Juan*. A recomposição da pontuação, que destaca termos pelo uso de travessões e parênteses, auxiliou nesse processo pois, ao reproduzir a pontuação, o tradutor marca a entonação, as pausas e ênfases do original, as quais reconstituem a ironia instrumental no trecho.

4.5.1.3 Rimas Irreverentes

As rimas inusitadas, criativas e debochadas são uma marca deste épico, e caracterizam o estilo da ironia byroniana em *Don Juan*. A tradução de Campos as recria e por vezes até as supera. Contudo, há uma grande perda na reconstrução do épico e seu intento satírico no que se refere a uma rima em especial.

Sabemos que Byron brincou com a pronúncia do nome de seu protagonista e forçou o leitor à pronúncia inglesa ao rimar **Juan** com **one** e cria um novo mito, um anti-herói que teve origem na lenda latina, mas que assume características inéditas, entre elas o nome incomum. Campos, por sua vez, rima **Juan** com **vã** e **amanhã** e, mantendo a alusão ao lendário herói, perde o diferencial desse Juan que Byron cria, distinto do mito espanhol. O Juan da tradução mantém, ainda que superficialmente, relação com o mito, pois conserva a mesma pronúncia do nome e junto dele a evocação ao conquistador inescrupuloso

difundido por Mollière e bastante popular entre os brasileiros. É certo que essa perda se restringe ao nome, pois em todas as demais características Augusto recria a versão byroniana de *Don Juan*.

Apesar dessa desvantagem, observamos na tradução uma série de soluções que preservam a ludicidade e irreverência dos versos byronianos. Observemos os exemplos:

Canto I – Estrofe 200, versos 07 e 08	Tradução de Campos
<i>After the style of Virgil and of Homer,</i>	No estilo de Virgílio e Homero ,
<i>So that the name of epic's no misnomer.</i>	(o nome “épico” não é só mero).

A irreverência alcança a combinação com palavras em língua estrangeira. Além das frequentes citações em latim, o tradutor reproduz também a combinação com um termo em grego, título original da Poética de Aristóteles, para a composição do dístico final da terceira estrofe do Canto III, utilizando-se do grego antigo (poiétikés).

Canto III – Estrofe 111, versos 07 e 08	Tradução de Campos
<i>I'll prove that such the opinion of the critic is</i>	E eu provo, pois esse conselho crítico es-
<i>From Aristoteles passim. – see Περὶ ποιητικῆς</i>	Tá em Aristóteles <i>passim</i> , Περὶ ποιητικῆς

Para essa rima Augusto utilizou-se também de um recurso bastante conhecido dos concretistas: a divisão de vocábulos entre versos por meio de um hífen. Essa estratégia, embora presente em outras partes do poema de Byron, relaciona-se intimamente com a poesia concretista e é repetida em vários pontos da tradução.

Em se tratando ainda das combinações inusitadas, na estrofe 04 do Canto VII Augusto faz novamente uma brilhante combinação. Bem ao estilo do original o tradutor induz a pronúncia do leitor:

Canto VII – Estrofe 04	Tradução de Campos
<i>By Swift, by Machiavel, by Rochefoucault,</i>	Machiavel, Swift e Rochefoucauld ,
<i>By Fenelon, by Luther, and by</i>	Fenelon e Lutero e Platão,

<i>Plato;</i>	
<i>By Tillotson, and Wesley and Rousseau,</i>	Tillotson e ainda Wesley e Rousseau,
<i>Who knew this life was not worth a potato.</i>	Côncios da nossa pobre condição.
<i>'Tis not their fault, nor mine, if this be so –</i>	A falta não é minha e nem eu sou
<i>For my part, I pretended not to be Cato,</i>	Desses que assume mares de Catão
<i>Nor even Diogenes. – We live and die,</i>	Ou Diógenes. – Vivemos sem saber
<i>But which is the best, you know no more than I.</i>	De onde viemos e onde vamos ter.

Na sequência **Rochefoucauld, Rousseau, sou** somos levados a pronunciar o verbo “sou” como “sô”, e assim tradutor reforça a oralidade e o padrão coloquial do poema. No mesmo sentido, ainda no mesmo canto, estrofe 06, o tradutor-poeta repete o esquema combinando “e os” com “lábios” e “sábios”.

Neste, como nos exemplos que seguirão, observamos o esforço do tradutor em manter o padrão de rimas. Observamos também que para alcançar ao máximo seu intento, o tradutor-poeta brasileiro reproduz as combinações do original e recria rimas a partir delas, mesmo que produzindo alterações nos versos.

A estrofe 41 do canto X é composta a partir de uma receita médica que combina elementos químicos. A presença do latim em ambas as línguas em questão facilita a tradução e permite manter as combinações iniciais. A partir delas o tradutor reescreve a estrofe com pequenas adequações. Vejamos:

Canto X – Estrofe 41	Tradução De Campos
<i>But here is a prescription out of many:</i>	Eis uma prescrição entre centenas:
<i>“Soda-sulphat.3vj.3fs. Manne optim.</i>	<i>“Soda-sulphat.3vj.3fs. Manne optim.</i>
<i>Aq.fervent.f/ 3ifs.3ij.tinct.Sennae</i>	<i>Aq.fervent.f/ 3ifs.3ij.tinct.Sennae</i>
<i>Haustus” (and here the surgeon came and cupp’d him</i>	<i>Haustus” (E uma sangria para o fim)</i>
<i>“Rx Pulv. Com.gr. iij. Ipecacuanhe”</i>	<i>“Rx Pulv. Com.gr. iij. Ipecacuanhe”</i>

(<i>With more beside if Juan had not stopp'd 'em</i>)	(E mais se Juan tivesse dito "sim")
" <i>bolus potasse Sulphuret. Sumendus,</i>	" <i>bolus potasse Sulphuret. Sumendus,</i>
<i>Et haustus ter in die capiendus</i> ".	<i>Et haustus ter in die capiendus</i> ".

De acordo com o que observamos, Augusto de Campos recria muito bem as irreverentes rimas de Byron, e traduz, assim, o melhor do estilo do Lorde para que os leitores brasileiros conheçam essa importante faceta do poeta inglês. O mesmo ocorre na reprodução dos Efeitos Sonoros, como veremos.

Na introdução de sua publicação, Augusto declara a admiração pela composição de Byron e afirma: "Byron não era um versejador qualquer. Era um artista do verso. [...] Nem era Byron frouxo ou concessivo com sua linguagem. Seus versos são fluentes e perfeitos e suas rimas, para nem falar das paranomásias e assonâncias, são riquíssimas" (CAMPOS, 2009, p. 11).

Diante da admiração expressa nessa citação podemos esperar que o tradutor reproduza os recursos e efeitos também na tradução. Já no primeiro canto traduzido, na estrofe número 07, Campos se utiliza da expressão "iniciar do início" como solução para a tradução de "*begin with the Beginning*", reproduzindo não só o trocadilho como o efeito sonoro. Do mesmo modo, na quinta estrofe do Canto XIV traduz "*Without an awful wish to pluge within i.*" por "Sem desejo de fundir-se ao fundo."

Tais exemplos apenas ilustram as preocupações do tradutor em recompor os pontos fortes do poema. O efeito é bem-vindo, sem dúvida, pois recria a sonoridade irreverente dos versos de Byron.

A recriação dos artifícios sonoros do poema original evidencia a preocupação de Augusto com a manutenção das características originais e a preservação da ironia instrumental encontrada no poema.

4.5.1.4 O Narrador Onisciente Intruso

O narrador de *Don Juan* não é só um guia que conduz o leitor através das aventuras e desventuras do nosso herói. Como vimos no segundo capítulo, o narrador é a voz explícita de Byron: autobiográfico, crítico, digressivo e pouco afeito a dissimulações. O poeta inglês invoca o leitor, dialoga com ele e ironiza seu épico por meio das palavras do contador dessa história. A mesma parece estar sendo relatada em uma

conversa informal entre o poeta e seu público. Augusto recria uma amostra dessa característica, que se configura numa combinação engenhosa de ironia instrumental e situacional do poema, na tradução do trecho abaixo:

Canto I – Estrofe 216	Tradução de Campos
<i>In the meantime, without proceeding more</i>	Enquanto isso, sem seguir adiante
<i>In this anatomy, I've finished now</i>	Com essa anatomia, chego ao fim
<i>Two hundred and Odd stanzas as before,</i>	Destas estrofes, já falei bastante,
<i>That about the number I'll allow</i>	São duzentas e tantas; o que enfim,
<i>Each canto of the twelve, or twenty four;</i>	Eu me permito para cada canto e
<i>And laying down my pen, I make my bow;</i>	Deixando a pena, eu os deixo assim,
<i>Leaving Don Juan and Haidée to plead</i>	D. Juan e Haidée com seus amores,
<i>From them and theirs with all who deign to read.</i>	Na expectativa de ainda ter leitores.

No que se refere ao caráter intruso do narrador, Augusto também apresenta aos seus leitores um trecho que permite a observação de como Byron utiliza a voz que narra seu épico para desferir pensamentos e opiniões críticas a respeito de seus personagens, e, por meio desses, a respeito de toda a sociedade inglesa, numa clara manifestação da ironia romântica do original também empregada na tradução.

Canto XI – Estrofe 86	Tradução de Campos
<i>But carpe diem, Juan, carpe, carpe!</i>	Mas <i>carpe diem</i> , Juan, degusta o dia!
<i>To-morrow sees another race as gay</i>	Amanhã outra raça transitória
<i>And transient, and devoured by the same harpy.</i>	Será comida pela mesma harpia.
<i>“Life is a poor player”. Then “play out the play,</i>	“A vida é um conto tonto”. Então, “a história
<i>Ye villains!” and above all keep a</i>	Contem, seus tontos!” tenham

<i>sharp eye</i>	crença fria
<i>Much less on what you do than what you say:</i>	No que dizem (não fazem) com vanglória.
<i>Be hypocritical, be cautious, be</i>	Sejam cautos, hipócritas, não sejam
<i>Not what you seem, but always what you see.</i>	O que pareçam, mas só o que vejam.

4.5.1.5 A Estrutura Antitética

A oposição de temas e tons em um mesmo contexto cria o efeito não de contradição, mas de concomitância e incoerência. No que se refere ao original, Byron usa uma infinidade de situações em que essa divergência revela ao leitor diferentes abordagens de um mesmo assunto. Como no exemplo a seguir, em que a alteração de foco oscila entre os terrores da guerra e intrigas da vizinha:

Canto IX – Estrofe 02	Tradução de Campos
<i>I don't think that you used Kinnaird quite well</i>	A Kinnaird não trataste muito bem
<i>In Marinet's affair _ in fact, 't w to zero, as shabby, in fa</i>	No caso Marinet, culpa te cabe;
<i>And like some other things won't do to tell</i>	E outras histórias vão pesar também
<i>Upon your tomb in Westminster's old Abbey.</i>	No teu sepulcro em Westminster Abbey.
<i>Upon the rest 't is not worthwhile to dwell,</i>	Mas falar sobre isso não convém.
<i>Such tales being for the tea-hours of some tabby;</i>	Conversas de comadre, já se sabe.
<i>But though your years as man tend fast to zero,</i>	Embora os anos marchem para o zero
<i>In fact your Grace is still but a Young hero.</i>	Serás o herói da hora _ assim espero.

Também nesse sentido observamos a interrupção da narrativa com comentários jocosos, ou no mínimo irônicos, como ocorre no canto XVI na estrofe 14. Campos reproduz a sequência das estrofes (11, 12, 13 e 14) e assim recria a mudança de tom na narrativa quando, ao divagar sobre a adoração que a lua provoca em poetas, astrônomos e

pastores, a interrompe bruscamente com a inserção de parênteses para a observação de que a mesma poderia também provocar um resfriado. Essa quebra de continuidade produz o efeito característico da ironia romântica e debocha do lirismo sentimental com que a narração vinha sendo conduzida. Do mesmo modo também a oposição e a divergência são usadas como recursos da ironia instrumental, combinando termos antagônicos:

Canto XIV – Estrofe 12	Tradução de Campos
<i>I think that were I certain of success, I hardly</i>	Se eu tivesse certeza do sucesso ,
<i>Could compose another line:</i>	Nenhuma linha mais escreveria:
<i>So long I've battled either more or less,</i>	Tanto eu batalho e com tamanho excesso
<i>That no defeat can drive me from the Nine.</i>	Que o fracasso não pesa na poesia.
<i>This feeling 'tis not easy to express,</i>	Não sei se bem me explico, quando o explico,
<i>And yet 'tis not affected, I opine.</i>	Mas a sinceridade é que me guia.
<i>In play, there are two pleasures for your choosing:</i>	No jogo há duas formas de prazer:
<i>The one is winning, and the other losing.</i>	Uma é ganhar , a outra é perder .

A tradução preserva a maior parte dessas oposições, o que traduz a ironia instrumental que elas representam.

4.5.1.6 Gradação

A enumeração progressiva de adjetivos ou ações promove o encadeamento e a sequência de elementos elencados. Em se tratando de uma listagem de efeito crítico, o destaque progressivo garante ao verso a sequência crescente que não só prende a atenção do leitor nas características como as faz aumentar diante de seus olhos. Exemplo:

Canto XVI – Estrofe 93	Tradução de Campos
<i>But politics, and policy, and piety,</i>	Política, polícia e poesia
<i>Are topics which I sometimes introduce,</i>	São tópicos que às vezes introduzo,
<i>Not only for the sake of their</i>	Não somente em razão de

<i>variety,</i>	variedade.
<i>But as subservient to a moral use,</i>	É como um moralista que as uso,
<i>Because my business is to dress society,</i>	Pois me cabe mostrar à sociedade
<i>And stuff with sage that very verdant goose.</i>	Vazia, o seu lado mais obtuso,
<i>And now, that we may furnish with some matter all</i>	E agora que já estamos no final
<i>Tastes, we are going to try the supernatural.</i>	Meu tema será o paranormal.

A tradução reproduz este recurso da ironia instrumental e por meio dele também o efeito que enumera a política e a polícia ao lado da piedade no original e ao lado da poesia na versão de Augusto. A razão para a adaptação certamente é o metro pois, se Campos usasse um equivalente em português para “*pity*”, ocorreria uma distinção muito grande dos demais versos em sua versão, e isso levaria à perda de boa parte do efeito gradativo que fica mais evidente ao longo da estrofe.

4.5.1.7 A Ironia na Constituição das Personagens

No que se refere às personagens, além do protagonista, os recortes elencados pelo tradutor contemplam três mulheres imprescindíveis à trama: *Lady Adeline* (Canto XIII estrofe 79), *Aurora Raby* (Canto XVI estrofe 12) e *Lady Fitz-Fulke* (Canto XVI estrofe 123). As três damas representam bem a diversidade de relacionamentos de Juan e, ao mesmo tempo, podem ser consideradas arquétipos femininos da sociedade europeia que Byron tanto critica. A primeira é uma senhora casada. Mostra-se virtuosa pregadora de moralidade e religiosidade, contudo a trama revela sua paixão possessiva por Juan. Aurora é a única solteira dessa lista, é a última paixão descrita no épico. É, contudo, uma paixão bem menos impulsiva e intensa. Trata-se de um relacionamento instigado pela desaprovação de Adeline, a qual busca afastar Juan da moça, mas acaba por aproximá-los.

O nome da duquesa Filtz-Fulke é responsável por engenhosas rimas em que tanto Byron como Campos combinam o nome da personagem com palavras inusitadas e criam um efeito irreverente e despojado, como no dístico final que segue:

Canto XVI – Estrofe 123, versos 07 e 08	Tradução de Campos
<i>In full, voluptuous, but not o'ergrown bulk</i>	Voluptuoso surgiu: ninguém mais do que
<i>The phantom of her frolic Grace – Fitz-Fulke!</i>	O fantasma de Lady Fitz- Fulke!

Nessa mesma estrofe, o autor menciona o lendário fantasma, personagem bastante difundido no Brasil pela tradução de J. Luz no séc. XIX; a menção é feita como no original, em tom debochado e brincalhão, de modo que confirmamos a recriação da ironia instrumental na passagem.

4.5.1.8 A Tradução das Digressões

Ao justificar o recorte que faz da obra de *Lord Byron*, Campos afirma especial interesse pelas estrofes digressivas ou subversos que chama metalinguísticos, críticos e autoquestionantes (CAMPOS, 2009) como foco de sua tradução. Portanto, é bastante provável que esse seja o aspecto mais contemplado pela versão do tradutor que nos apresenta o maior número de versos de *Don Juan* publicado no Brasil.

Nosso intento na análise dessas digressões é, contudo, observá-las, sob o aspecto da recriação da engenhosidade com a qual Byron combinou os recursos verbais da construção de ironias instrumentais à apresentação de circunstâncias ou fatos irônicos, ou seja, a ironia situacional. Vejamos as comparações:

4.5.1.8.1 Sentido da Vida ou a Falta Dele

As inquietações acerca da existência, do seu propósito e motivações instigaram interessantes versos acerca do tema. Lorde Byron, como bom romântico, retrata a insegurança e incerteza vivida pelos homens de seu tempo. Campos, por sua vez, reproduz passagens que manifestam tais pensamentos e recria com atualidade as questões existenciais citadas pelo Lorde. Como podemos ver no exemplo que segue:

Canto VII – Estrofe 06	Tradução de Campos
<i>Ecclesiastes Said, that all is vanity_</i>	A bíblia diz que tudo é vacuidade.

<i>Most modern preachers say the same, or show it</i>	O pregador moderno bem o sabe e os
<i>By their examples of true Christianity:</i>	Exemplos sobram para a Cristandade.
<i>In short, all know, or very soon may know it;</i>	É algo que já está em todos os lábios;
<i>And in this scene of all-confess'd inanity,</i>	E nessa autoconfessa inanidade
<i>By Saint, by sage, by preacher, and by poet,</i>	De pensadores, poetas, santos, sábios,
<i>Must I restrain me, through the fear of strife,</i>	Devo poupar-me, por temor da lida,
<i>From holding up the nothingness of life?</i>	De proclamar o nada desta vida?

Augusto reescreve a digressão existencial do Lorde e o faz criando uma estrofe de fácil leitura com termos bastante coloquiais, a qual arremata com um pergunta retórica ao leitor, convidado a refletir também. Assim, as ironias instrumental e situacional contidas na passagem são contempladas.

4.5.1.8.2 Relacionamentos Amorosos

Em se tratando dos envolvimento sentimentais de Juan, Byron apresenta uma imensa sequência de relacionamentos. A postura da personagem diante dos diferentes casos é que muda. O início da vida amorosa do rapaz é intenso e apaixonado. Contudo, obstáculos relacionados às convenções sociais e problemas morais impedem a felicidade do moço. Há ainda o relato de envolvimento passageiros e mesmo forçados, como podemos observar na sessão dedicada ao enredo no capítulo dois. Mais frequentes são os relatos do assédio sofrido por Juan, que figura na maioria dos casos como vítima da paixão feminina. Todo esse enredo serve de pano de fundo para profundas reflexões apresentadas pelo narrador. O trecho que segue revela uma amostra da desilusão com o amor e com as muitas experiências já vividas. Nesse sentido o fragmento também se revela autobiográfico, pois é evidente a voz de Byron no enunciado:

Canto I – Estrofe 216	Tradução de Campos
<i>My days of love are over, me no more</i>	Os meus dias de amor já longe estão,
<i>The charms of maid, wife, and still less of widow</i>	Donzela, esposa, viúva ainda menos,
<i>Can make the fool of wick they make before;</i>	Já não me fazem perder a razão.
<i>In short, i must not lead the life I did do.</i>	Em suma, fujo dos dias amenos;
<i>The credulous hope of mutual minds is o'er,</i>	As almas gêmeas são uma ilusão.
<i>The copious use of claret is forbid too,</i>	Os goles de clarete são pequenos.
<i>So for a good old-gentlemanly vice,</i>	Assim, para quem veio da nobreza,
<i>I think I must take up with avarice</i>	Só me resta apelar para a avareza.

Na tradução, Campos reconstrói o desencantamento em relação ao amor e o manifesta na estrofe de maneira muito acertada com a utilização de “almas gêmeas” para verter “*mutual minds*”. Essa opção reforça o caráter coloquial da estrofe e aproxima o texto do leitor contemporâneo. Deste modo observamos que a ironia instrumental foi recriada na tradução.

4.5.1.8.3 Hipocrisia Social

Observamos que a característica mais proeminente do poema *Don Juan* é uma denúncia aos costumes e hipocrisias sociais, na qual a ironia alcança proporções ainda maiores, uma vez que sua linguagem debochada afronta a discrição que a sociedade pretende ante alguns assuntos. O Poeta Lorde desafia esses padrões e ataca males e vícios camuflados.

Canto IV – Estrofe 01	Tradução de Campos
<i>Our sin the same, and hard as his to mend,</i>	Nosso pecado sobre nós se abate_
<i>Being pride, which leads the mind to soar too far,</i>	O orgulho, que nos faz subir ao alto
<i>Till our own weakness shows us what</i>	Até que a falta corte o nosso

<i>we are.</i>	salto.
<i>Nothing so difficult as the beginning</i>	Nada é mais difícil que o começo
<i>In poesy, unless perhaps the end;</i>	Em poesia, a menos que se trate
<i>For oftentimes when Pegasus seems winning</i>	Do final, porque eu já pareço
<i>The race, he sprains a wing, and down we tend</i>	Ganhar o páreo, eis que uma asa bate
<i>Like Lucifer when hurl'd from heaven for sinning;</i>	E eu caio como Lúcifer e desço;

O recorte apresentado faz alusão ao orgulho hipócrita dos que se pretendem superiores, ignorando suas fraquezas, e contém ainda uma advertência que prevê a inevitável revelação da real condição humana. Augusto reproduz a passagem com uma ligeira alteração do termo “*weakness*”, cujo sentido remete à fraqueza, para o termo “*falta*”, que não deixa de ter um sentido em comum com o original, já que muitas vezes vemos associadas às faltas que cometemos as fraquezas que temos. Assim, há uma pequena alteração de sentido na tradução que privilegiou o metro e a rima, mas que também foi hábil na reconstrução da combinação ironia instrumental/situacional ali contida.

4.5.1.8.4 Interesses Econômicos e Corrupção

Corrupção e a ganância estão entre os temas mais criticados pelo lorde. Várias passagens do poema fazem alusão a esse grave problema que aqui é apresentado em contraponto ao poder da paixão, que segundo o autor é ainda mais poderosa que qualquer conquista ou interesse financeiro.

Canto VI – Estrofe 04	Tradução de Campos
<i>Thrones, worlds, ET Cetera, are soup set</i>	Tronos, mundos, ET Cetera são movidos
<i>By commonest ambition, that when passion</i>	Pela ânsia do poder, mas se a paixão
<i>O'erthrows the same, we readily forget,</i>	O ultrapassa, esquecemos os perdidos
<i>Or at least forgive, the loving rash one.</i>	Ou perdoamos o erro de sua ação.

<i>If Antony be well remembered yet,</i>	Se Marco Antonio ainda encontra ouvidos
<i>'Tis not his conquest keep his name in fashion,</i>	Não é pela vitória ou danação.
<i>But Actium, lost of Cleopatra's eyes,</i>	Os olhos de Cleópatra, e sua história
<i>Outbalances all Caesar's victories.</i>	Empanam César e sua vitória.

A tradução de Augusto reproduz a reflexão e também o contraponto, recriando adequadamente a ironia instrumental/situacional de Byron.

4.5.1.8.5 Ataques aos Desafetos

Byron utiliza seus recursos poéticos para atingir seus desafetos, desferindo críticas mordazes sobre a pátria, os padrões poéticos, e principalmente os poetas Wordsworth e Southey, com quem as divergências assumem caráter pessoal e ofensivo. No trecho que segue, Byron cita versos de Southey com ironia nas primeiras linhas, e no fim da estrofe implora para que não seja compreendido assim.

Canto I – Estrofe 222	Tradução de Campos
<i>“Go, little book, from this my solitude!</i>	“Vai, meu livrinho esquecido, de um porto
<i>I cast thee on the Waters _ GO thy ways!</i>	Lanço-te às águas, para onde for,
<i>And if , as believe, thy vein be good,</i>	E se houvesse de ser bem sucedido,
<i>The world Will find thee after many days.”</i>	O mundo saberá do teu valor.”
<i>When Southey's read, and Wordsworth understood,</i>	Com Southey lido e Wordsworth compreendido,
<i>I can help putting in my claim to praise_</i>	Não posso renunciar em seu favor.
<i>The four first rhymes are Southey's line:</i>	Cito versos de Southey, linha a linha;
<i>For God's sake, reader! Take them not to mine.</i>	Não pense o leitor que a obra é minha.

A tradução contempla essas alusões recriando tanto a primeira ironia demarcada pelas aspas – que poderiam indicar uma entonação diferenciada ou uma citação, recurso instrumental da ironia – quanto a afirmação final. Nessa, os versos do oponente são tratados com tal desprezo a ponto de o narrador implorar ao leitor que não os atribua a ele, e isso, em contraponto com a indicação da citação, cria a ironia situacional. De modo que os dois aspectos foram privilegiados na tradução.

4.5.1.9 A Ironia Autobiográfica

As discussões em torno do caráter autobiográfico da obra de Lorde Byron já tiveram muito espaço nos estudos acadêmicos. Neles, as evidências de que o Lorde fala de si e por si são claras. Na passagem que segue, Byron responde às críticas que recebeu a respeito da moralidade de seu poema afirmando que apenas trata de temas antes já abordados por grandes nomes da literatura mundial. A ironia do trecho se configura principalmente pelo fato do autor usar seus versos em defesa da própria obra, como também pela ênfase atribuída ao discurso por meio dos sinais gráficos.

Canto VII – Estrofe 03	Tradução de Campos
<i>They accuse me_ me_ the present writer of</i>	Acusam-me a mim _ a mim_ que sou o autor
<i>The present poem _ of_ I know not what_</i>	Deste poema de _ sei lá o que mais_
<i>A tendency to under-rate and scoff</i>	Subestimar ou negar o valor
<i>At human Power and virtue, and all that;</i>	De virtude e poder _ coisas que tais,
<i>And this they say in language rather rough.</i>	E o fazem com excesso de furor.
<i>Good God! I Wonder what they would be at!</i>	O que querem de mim esses vestais?
<i>I say no more than hath been Said in Dante's</i>	Eu só digo o que Dante disse antes
<i>Verse, and by Solomon and by Cervantes;</i>	E Salomão também e até Cervantes:

O tradutor mantém a ironia expressa nos versos que contêm a manifestação do Poeta Lorde acerca das críticas que tem sofrido ao

longo de sua carreira devido ao caráter polêmico de suas manifestações. Também os marcadores gráficos sinalizam a ênfase no tom irônico. Desse modo percebemos a reconstrução da ironia instrumental dos recursos gráficos aliada a uma circunstância irônica apresentada pelo contexto, o que se configura como uma ironia situacional. Assim, a dualidade instrumental/situacional foi recriada pela tradução de Campos.

Diante das constatações feitas acima, a tradução de Augusto de Campos contempla todos os marcadores de ironia elencados nessa pesquisa e se configura, portanto, em bom exemplo de estratégias de tradução de ironia. Consideramos ainda que o projeto de tradução de Campos se manifesta em conformidade com os preceitos da tradução como crítica, a respeito da qual afirma: “As melhores traduções — as traduções criativas — são aquelas que não parecem tradução.” (CAMPOS, 2012); e de fato seu poema soa como originalmente escrito em língua portuguesa.

4.6 A TRADUÇÃO DE *DON JUAN* POR ROBERTO SCHRAMM (2012)

O tradutor contemporâneo sai em vantagem em relação aos seus precedentes. A atual facilidade de comunicação e acesso à informação não só facilita o conhecimento das traduções anteriores, como disponibiliza uma interação praticamente simultânea com publicações e trabalhos acadêmicos referentes ao tema.

Contudo, ainda que haja toda essa facilidade, ao tradutor do século XXI não poderão faltar as qualidades primordiais de um bom tradutor. De modo especial, o tradutor de poesia necessita, em qualquer tempo e com quaisquer recursos ao seu dispor, de algo que parece inerente ao seu ofício: sensibilidade poética.

Não há outro meio de explicar essa habilidade de recriação sem admitir que o tradutor, leitor primeiro da obra, conceba as nuances significativas de seu jogo de palavras, combinações sonoras e sentido intrínseco das mesmas com habilidade de recriação das mesmas em seu próprio idioma. Nesse sentido, o pesquisador Roberto Schramm, quando perguntado a respeito da necessidade de ser ou não poeta para traduzir poesia responde:

Está na moda dizer que não precisa não. De fato, existem muitas possibilidades de projetos tradutórios ligados aos grandes textos poéticos da tradição, que precisam de scholars tanto quanto

(ou muito mais do que) de poetas – no caso de uma tradução funcional do Mahabharatha para estudantes de sânscrito, ou da Odisséia para facilitar o acesso a helenistas, por exemplo, a figura do poeta-tradutor tenderia a ser execrada. Quem sabe podemos arriscar aqui generalizar, e dizer que as normas que costumam condicionar os projetos de tradução orientados à fonte – principalmente nessas variedades ‘escolásticas’, que existem para auxiliar o acesso do leitor ao texto original, costumam desprivilegiar as qualidades que nós costumamos associar a tradução poética, e conceitos como transcrição, recriação, e coisa e tal. (SCHRAMM, 2013).

A partir dessa resposta, inferimos que o tradutor reconhece as contribuições de tradutores “não poetas” no campo da tradução de poesia, quando relativas à explanação e ao esclarecimento e de aspectos advindos da obra, porém não poéticos em si. Nesse sentido, a reflexão de Schramm é muito pertinente, pois reconhecemos que, historicamente, mesmo traduções que não mantiveram a estrutura poética de textos clássicos foram importantes para a disseminação de seu conteúdo e aproximação de leitores de além-fronteiras com obras de grandes escritores de obras que, pela complexidade da estrutura poética, demoram a ser vertidas correspondentemente em forma e conteúdo.

Sob o mesmo ponto de vista, no que se refere à tradução de poesia no Brasil, o tradutor, após listar uma gama de representantes da tradução de poesia no Brasil (todos poetas) afirma:

Os não-poetas são muito bem vindos, e muito necessários, mas apenas na medida em que tragam algo consigo, que justifique a falta, por assim dizer, da poesia. Uma qualidade de clareza ou uma propriedade de proteção da fonte, de explicação da fonte, que demande a retração do texto poético na tradução do poema original. Platão excluiu os poetas mas nos deu a república em troca. (SCHRAMM, 2013).

Na prática de sua tradução percebemos que há uma valorização da estrutura e dos recursos poéticos, a manutenção dos engenhosos recursos byronicos de ironia por meio da combinação contrastante de forma e conteúdo, assim como a recriação dos jogos sonoros que dão o

ritmo ao poema de Byron. Do mesmo modo, percebemos em sua entrevista que Schramm considerou necessária a publicação de um poema (Quartzo Crescente) para ser reconhecido no âmbito da tradução de poesia. Consideramos ainda que, por estar inserido no meio acadêmico, o poeta/tradutor/pesquisador tem seu trabalho pautado nas modernas teorias de tradução e recria sua versão de *Don Juan* influenciado pelas concepções antropofágicas da tradução, ou seja, preza apropriação e interação com o texto fonte em uma reescritura e privilegia a cultura de chegada. Nesse sentido, o tradutor se apropria tanto do texto que o reescreve sob uma ótica intertextual, misturando metáforas de Byron com as de Manuel Bandeira, relacionando pássaros a sapos numa divertida nacionalização do poema.

O projeto de tradução do referido tradutor é de tradução integral de *Don Juan*. No entanto, até o momento contamos com a publicação de apenas uma amostra desse projeto. São dezessete estrofes traduzidas, correspondentes à dedicatória que Byron compôs para Bob Southey, a qual foi suprimida da publicação de lançamento em 1819, sendo somente publicada em 1833 em Londres e um ano depois lançada em Nova Iorque, tornando-se assim conhecida oficialmente.

O texto foi suprimindo inicialmente devido a seu caráter desafiador e ao flagrante ataque que representa aos consagrados *Lake Poets*, os quais receberam tal denominação por residirem na região dos lagos na Inglaterra. Entre eles, os nomes mais expressivos são os de William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey, considerados pela crítica como poetas românticos. Eles tiveram seus trabalhos difundidos pela *Edinburgh Review*, revista que publicou violenta crítica ao primeiro livro de poesias de Lorde Byron, *Hours of Idleness*, em 1808. Desde aquela época, quando Byron respondeu ao ataque com o famoso *English Bard and Scotch Reviewers*, os poetas do lago tornaram-se objetos de ataques ferinos do Poeta Lorde.

Tais ataques consistem em uma crítica debochada e irônica acerca dos princípios poéticos e da mudança ocorrida entre a juventude idealista e a velhice conformada que a trajetória poética dos *Lake Poets* representa.

Nesse sentido, a tradução da Dedicatória de *Don Juan* situa os leitores brasileiros com relação às motivações de Byron e nos dá uma prévia do que será o “Épico Renegado” do Lorde.

A recriação do trecho inicial não exime o tradutor de nenhuma das dificuldades encontradas no restante da composição, pois mantém os mesmos princípios formais e conteúdo irônico harmoniosamente engendrados, combinação que caracteriza o poema como um todo. De

fato, a dedicatória não é um aparte do poema, é uma introdução que nos conduz ao início da épica jornada de *Don Juan*.

Portanto, a análise da tradução da dedicatória serve aos propósitos de análise da tradução de ironia de *Don Juan*, como os demais recortes analisados anteriormente. De modo que prosseguirei comparando a recriação dos marcadores de ironia considerando os aspectos já avaliados nas demais traduções.

4.6.1 A Recriação Recreativa de Schramm

Na introdução que apresenta a publicação da Dedicatória traduzida por Roberto Schramm, há pequenas referências que situam o leitor quanto ao texto, o autor e o tradutor. A partir dessa breve introdução, o leitor poderá se orientar quanto ao que encontrará nas páginas seguintes. Entre as informações ali contidas merece especial destaque o projeto do tradutor, apresentado como “uma recriação (ou recreação) da comedia byroniana em oitava rima.”.

A partir dessa introdução compreendemos a abordagem que será dada ao texto byroniano na tradução ali apresentada. A alusão ao termo “recriação”, no que se refere aos conceitos da tradução, nos remete diretamente aos pressupostos da corrente concretista, como visto na análise das traduções de seus representantes Augusto de Campos e Décio Pignatari. Concepção que nos leva a crer que podemos esperar um projeto de tradução no qual o tradutor se sente livre para intervir no texto e promover adaptações, aculturações, de modo a degluti-lo e reescrevê-lo sob a ótica do antropofagismo, a qual defende a incorporação do texto traduzido à cultura local. Essas expectativas estão de fato de acordo com a tradução de Schramm (2012b), como podemos observar já na segunda estrofe, na qual os Lake Poets são abasileirados e representados pelos Sapos de Manuel Bandeira numa analogia ao brado repetitivo e infrutífero de suas manifestações acerca da arte poética.

<i>Dedication – Estrofe II</i>	Tradução de Schramm
<i>"Which pye being open'd they began to sing"</i>	Qual Sapos Cururus beirando o lago;
<i>(This old song and new simile holds good),</i>	– nova símile para a anciã cantiga,
<i>"A dainty dish to set before the King,"</i>	– batráquios vão cantando para o agrado

<i>Or Regent, who admires such kind of food; –</i>	do rei Bretão que (tradição antiga)
<i>And Coleridge, too, has lately taken wing,</i>	paga a conta do Parnaso. Um, chamado
<i>But like a hawk encumber'd with his hood,</i>	Coleridge, se aparta um pouco dessa briga,
<i>– Explaining metaphysics to the nation –</i>	Ao explicar metafísica a nação
<i>I wish he would explain his Explanation.</i>	Quem dera explicasse a explicação.

Ainda nessa apresentação o termo *recreação* relacionado à tradução demonstra o caráter irreverente que o tradutor atribui a sua tarefa. Ao ser questionado sobre o sentido e a origem do termo declara:

Eu acho que a tensão entre recriar e recrear é uma das chaves para esse projeto de tradução do Don Juan. Eu duvido que funcione tão bem para explicar outros projetos, mas eu consigo reconhecer essa tensão até mesmo quando eu estou trabalhando em textos mais sisudos, ou em coisas mais sóbrias, – seja poesia ou prosa, própria ou alheia. Eu pesquei essa coisa do recrear/recriar do blog de uma amiga: ela botou lá alguma coisa como ‘*translation is recreation*’ – e na hora eu percebi (na verdade, foi o Paul de Man quem ensinou a percebê-lo) que quando uma sentença parece intraduzível ou muito difícil de se traduzir, a explicação dessa ‘intraduzibilidade’, (dessa dificuldade e dessa impossibilidade) implica, necessariamente, em algum discurso ou princípio importante para a teoria da tradução. No caso, ‘recreation’, que significa ao mesmo tempo recriar e recrear. Em português já houve o verbo ‘crear’, mas no estado da língua em que atualmente operamos, a grafia correta é ‘criar’. Esse afastamento, portanto, do re-criar e do recrear-se, se anula quando consideramos esses dois sentidos emanando de uma única palavra, como ocorre em inglês. É esse ‘desafastamento’ que eu procuro e utilizo para descrever o meu projeto tradutório, que está hedonisticamente orientado para uma concepção de ReCREATION:

‘recriar recreando-se, recreativamente’.
(SCHRAMM, 2013).

Percebemos o quanto o conceito da tradução como processo de passagem não dolorosa permeia a concepção de tradução que Schramm aplica ao seu *Don Juan*. Concepção para qual o tradutor busca fundamentação na própria obra e estilo de Byron:

Eu percebo uma espantosa simetria com a prática de Byron como criador, porque ele criava recreativamente – até desdenhosamente, no sentido Pessoa de ‘creou-os como quem desdenha’. Mas esse poema, D. Juan, é uma obra recreativa e recreacional – pelo menos no sentido em que a altíssima comédia consegue, às vezes, nos capturar naquela esfera do puro deleite, de intensa luz solar, que pode suprimir as dores e angústias, inclusive (e sobretudo) a dor da criação (a dor do parto). Então, ficou claro que o *modus operandi* dessa tradução tinha que ser tanto um ‘re-criar recreativo’ como um ‘recreio recreativo’; – e como também, (e o mais importante:) a recriação desse recreio original byroniano; a recriação, enfim, de uma recreação. Depois de eu me ter dado conta disso, ficou relativamente fácil, o ‘tom’ da tradução foi estabelecido. A partir daí, na medida em que você colocar tempo e transpiração na fórmula, fica impossível errar – impossível não traduzir. (SCHRAMM, 2013).

Essa mesma concepção é defendida por Schramm em seu artigo *Infidelidade Consentida*. Nele, o tradutor explicita a fundamentação do seu projeto tradutório a partir das concepções intertextuais que fundamenta na própria prática de Byron ao traduzir *Morgante Maggiori* de Pulci e Dante:

É justamente nesse “entrelaçamento de geometrias poéticas” que eu julgo encontrar o cerne de meu projeto tradutório. Um castelo recriado, uma construção “singular”, enquanto “arabesco de citação poética”; e, sendo assim, marcado por esse aspecto rizomatoso, *interconectante*, da criação e recriação textual, do qual a possibilidade mesma da tradução depende. Desse cruzamento de

perspectivas surge, pois, disponível ao tradutor uma possibilidade de confrontar o autor em favor da obra. Portanto, minha proposta “remete” – como a retextualização de Pimentel – para um esforço tradutório no qual as “caixas chinesas” e os espelhos distorcidos inerentes ao processo sejam encarados como franca oportunidade de encontrar relações, de domar anacronismos e de acessar o original criticamente e criativamente, (*críticamente*, por assim dizer), de modo a achar nele o que nele “remete para uma rede de referências literárias”. (SCHRAMM, 2012a, p. 5-6).

Desse modo, observamos que o projeto tradutório de Schramm está embasado na releitura intertextual e nas concepções antropofágicas de apropriação, deglutição e recriação do original pela tradução.

Importante destacar que o tradutor reconhece o caráter cômico da obra e certamente buscará reproduzir essa importante característica por meio dos recursos irônicos de que ela é constituída, desse modo poderemos observar detalhadamente a recriação dos mesmos por meio dessa recreação anunciada.

4.6.2 A reconstrução dos Marcadores de Ironia

4.6.2.1 Forma X Conteúdo

O contraste irônico da forma tradicional da oitava rima com o conteúdo debochado da ironia byroniana é recriado pelo tradutor, que reescreve o pentâmetro iâmbico de Byron em decassílabos. A fórmula parece simples, mas é na busca das soluções para a recriação do esquema que reside o desafio. A manutenção do sentido, da forma e do ritmo exige algumas acrobacias vocabulares que buscam a reprodução da sonoridade dos versos, como vemos no exemplo a seguir:

<i>Dedication</i>	Tradução de Schramm
<i>“Which pye being open'd they began to sing”</i>	Qual Sapos Cururus beirando o lago ; (A)
<i>(This old song and new simile holds good),</i>	– nova símile para a anciã cantiga , (B)
<i>“A dainty dish to set before the</i>	– batráquios vão cantando para o

<i>King,</i>	agrado (A)
<i>Or Regent, who admires such kind of food; –</i>	do rei Bretão que (tradição antiga) (B)
<i>And Coleridge, too, has lately taken wing,</i>	paga a conta do Parnaso. Um, chamado (A)
<i>But like a hawk encumber'd with his hood, –</i>	Coleridge, se aparta um pouco dessa briga, (B)
<i>Explaining metaphysics to the nation –</i>	Ao explicar metafísica a nação (C)
<i>I wish he would explain his Explanation.</i>	quem dera ele explicasse a explicação. (C)

■ ASSONÂNCIAS/ALITERAÇÕES

■ A

■ B

■ C

A ironia debochada de Byron se torna escancarada nos versos de Schramm que, a partir de concepções antropofágicas de tradução, deglute o poema e o reescreve adaptando-o ao novo leitor.

Observamos nessa tradução que a menção byroniana aos pássaros (poetas) do lago britânico nos remete diretamente aos sapos (poetas) citados por Manuel Bandeira no Brasil. Essa correspondência não é apenas ilustrativa, pois a metáfora crítica tem propósitos similares. Em ambos os casos os animais utilizados na figura de linguagem representam o gosto literário ultrapassado e duramente criticado na ironia de Byron e Schramm.

No que se refere a esta tradução, percebemos a clara influência das concepções modernistas de poesia, e estas não estão restritas à alusão crítica aos parnasianos. Considerando que, no Brasil, o movimento modernista teve grande repercussão e revolucionou as concepções poéticas, e ainda que a forma fixa dos poemas foi um dos aspectos mais atacados pelos revolucionários vanguardistas, percebe-se na tradução de Schramm que ele busca equilibrar a manutenção da forma, no que se refere à estrutura geral dos versos decassílabos, recriando, na maioria dos casos, o esquema de rimas (ABABABCC), mas inserindo nessa forma algumas liberdades características da poesia moderna.

Ao iniciar os versos em letra minúscula, por exemplo, o tradutor se utiliza de uma das características mais marcantes da poesia

modernista, que é a aproximação da poesia à prosa. A utilização de uma forma consagrada da poética, a oitava rima, para criticar os poetas conservadores também está contemplada nessa tradução, a qual recria, assim, um importante aspecto da ironia de Byron em *Don Juan*.

Há ainda nessa tradução a evidência que remete à analogia entre os versos de Camões e Byron, a qual Schramm declara ter influência sobre o seu método de tradução. Na entrevista que se encontra anexa a esse trabalho observação a resposta que tivemos ao indagá-lo nesse sentido:

Influencia de que forma? Justamente através da forma, por meio da boa formação da forma fixa. A oitava Camoniana é um exemplo e um parâmetro de uma oitava bem formada em Língua Portuguesa. A oitava camoniana privilegia um padrão iâmbico, um padrão binário, que – se por um lado tende a ser considerado como enfadonho nos dias de hoje – também se mostra muitíssimo produtivo para marcar a cadência naturalmente iâmbica do verso inglês. A vantagem da oitava camoniana então é essa: ela está fortemente ancorada na tradição do verso em português, como também ela alude a um padrão rítmico binário que caiu em desuso, mas que é muito adequado para a manifestação meio fantasmagórica da prosódia inglesa no interior da prosódia lusófona. Curiosamente, um exemplo de poema longo e consistente em português que parece ter se inspirado, por outro lado, em oitavas não camonianas é justamente um dos grandes poemas escritos no Brasil sob a inspiração de Byron: o poema do frade, de Álvares de Azevedo. Esse poema aguarda uma análise: só o canto I é em oitavas, mas ele cita os Don Juans de Molière e de Byron na epígrafe. Pode ser encarado, o Canto I ao menos, como uma primeira tentativa de tradução (digamos cultural) do Don Juan, no Brasil. Mas realmente não teve muito efeito na minha tradução: trata-se daquele Byron ultrarromântico, decadentista, mórbido e afrancesado que se recebia na época. O poema não tem senso de humor nenhum! Os Lusíadas também não tem muito senso de humor, mas em Camões eu encontro um suporte formal mais

sofisticado para implementar o humor e a ironia de Byron em português. Camões importa pela excelência, e por causa dela é que Camões foi exportado para tantos mercados literários, inclusive o inglês na época da regência, os tempos Byronianos. (SCHRAMM, 2013).

Diante da observação que fazemos, percebe-se claramente a reconstrução do recurso que contrasta forma e conteúdo, constituindo-se em nítida reconstrução de ironia instrumental. Procedamos à análise dos demais marcadores.

4.6.2.2 Rimas Irreverentes

A recriação das surpreendentes combinações sonoras constantes no original também ocorrem na tradução agora analisada. Nela, o tradutor realiza a recriação da obra por meio de intervenções criativas no texto. À luz de sua interpretação, ele reescreve o épico byroniano adaptando-o ao contexto brasileiro e, dessa combinação surgem registros bastante originais, como o que vemos a seguir:

Estrofe VI – <i>Dedication</i>	Tradução de Schramm
<i>I would not imitate the petty thought,</i>	Agora, eu não entro nessa bôca ,
<i>Nor coin my self-love to so base a vice,</i>	por que ainda me sobrou meu amor próprio;
<i>For all the glory your conversion brought,</i>	não me vendo por moeda assim tão pouca
<i>Since gold alone should not have been its price.</i>	e salário até me alegra, ma non troppo.
<i>You have your salary; was't for that you wrought?</i>	se bem que Billy Wordsworth a mal bca ,
<i>And Wordsworth has his place in the Excise.</i>	reformou só para hospedar colóquios
<i>You're shabby fellows—true—but poets still</i>	de Bardos laureados por um Asno
<i>And duly seated on the immortal hill.</i>	caídos de paraquedas no Parnaso

A rima de Schramm apresenta criações bastante inusitadas, como a combinação de fonemas muito próximos, exemplificados acima. O

arremate da estrofe traduzida é feito bem ao estilo do original, que surpreende o leitor com tiradas inusitadas – o que acontece também nessa tradução. O tradutor combina “asno”, um termo popularmente ofensivo, com “parnaso”, associado à idílica ideia do paraíso.

O tradutor também se utiliza de recursos pouco convencionais ao dividir uma palavra no final de um verso para promover uma rima logo adiante. O recurso utilizado pelo tradutor nessa passagem é bastante irreverente, sem dúvida é ousado e corresponde ao conceito de re-criação que o mesmo nos apresenta, no sentido de que se diverte com a tarefa e brinca com o texto em uma re-leitura da ironia byroniana aplicada às formas poéticas, reconstituindo assim mais um recurso da ironia instrumental. Vejamos:

Estrofe III – <i>Dedication</i>	Tradução de Schramm
<i>You, Bob! are rather insolent, you know,</i>	Mas tu, Southey, sapo-pipa, sapo-rei;
<i>At being disappointed in your wish</i>	se és mais do que os demais, não é a tôa:
<i>To supersede all warblers here below,</i>	que tu queiras ver valer a tua lei , e
<i>And be the only Blackbird in the dish;</i>	reinar – único sapo da lagoa.
<i>And then you overstrain yourself, or so,</i>	Só cuida não pulares da foguei-
<i>And tumble downward like the flying fish</i>	ra para a frigideira; captou a
<i>Gasping on deck, because you soar too high, Bob,</i>	mensagem? tudo cor-de-rosa e, Ôpa!
<i>And fall, for lack of moisture, quite a-dry, Bob!</i>	A casa cai! O Sapo vira sôpa!

O recurso utilizado pelo tradutor nessa passagem é bastante irreverente, sem dúvida é ousado e corresponde ao conceito de re-criação que o mesmo nos apresenta, no sentido de que se diverte com a tarefa e brinca com o texto em uma re-leitura da ironia byroniana aplicada às formas poéticas, reconstituindo assim mais um recurso da ironia instrumental.

4.6.2.3 O Narrador Onisciente Intruso

A dedicatória de Don Juan de Byron não é um aparte do poema, pois apresenta-se na mesma estrutura poética do restante do texto e, devido à abordagem pessoal das digressões do poeta – que por diversas vezes manifesta-se diretamente como eu-lírico da composição –, não há razões para desmembrar esse trecho do épico. O poema poderia conter tais versos em qualquer outra passagem, tal fidelidade de estilo manifesta nesta introdução.

É por meio do narrador que o autor faz suas intervenções mais diretas na trama, explicitando assim posicionamentos bastante pessoais por meio do narrador, cuja condição onisciente, autobiográfica e digressiva que transpassa todo o poema e o caracteriza como expoente da ironia romântica tem sua representação também nessa tradução.

É certo que devido às limitações do recorte que representa essa tradução, correspondente a uma pequena amostra da obra (136 versos traduzidos de mais de 16.000), não serão observadas todas as diferentes facetas das intervenções do autor, que fala diretamente aos seus desafetos, os poetas dos lagos, a quem dirige duras críticas, e satiriza ao longo do poema costumes e valores sociais. Ainda assim, há significativa representação dessas características na Dedicatória, e a tradução de Schramm manteve isso:

<i>Dedication – Estrofe XV</i>	Tradução de Schramm
<i>If we may judge of matter by the mind,</i>	se nossas mentes podem julgamento
<i>Emasculated to the marrow, it</i>	proferir até a medula da matéria
<i>Hath but two objects, how to serve and bind,</i>	na lata: servidão, prisão, tormento
<i>Deeming the chain it wears even men may fit,</i>	a cada vida uma cadeia que encarcere-a
<i>Eutropius of its many masters, blind</i>	assim o quer o eunuco lazarento
<i>To worth as freedom, wisdom as to wit,</i>	e os seus sultões, patrões poltrões Miséria
<i>Fearless, because no feeling dwells in ice;</i>	da liberdade, queda do edifício

<i>Its very courage stagnates to a vice.</i>	da razão. Sim é não ; virtude, vício.
--	--

A crítica violenta que Byron faz aos valores de Bob Southey e a tirania que ele representa são reproduzidas na tradução. A reprodução do sentido é alcançada pela reconstrução de versos que contemplam o sentido geral do enunciado de Byron. Contudo, a correspondência não ocorre linearmente e muito menos literalmente. O que o tradutor promove é uma reinterpretação da estofe e sua reescritura, contemplando os recursos da ironia instrumental e situacional da obra.

Nessa passagem, percebemos que a tradução faz uma utilização maior de recursos poéticos do que o original. Ou seja, o tradutor utiliza-se do princípio da compensação para nutrir sua tradução com recursos utilizados pelo autor em outros trechos nos quais a tradução não pode reproduzi-los. Exemplo disso é o acréscimo do termo ‘tormento’ que, embora esteja implícito à condição descrita no poema, não aparece claramente no original. O uso dessa expressão, aliada à sequência de substantivos (servidão/prisão), desperta em mim (leitora) uma comoção maior do que o verso original. Assim como também observamos a recriação da assonância e da antítese destacadas, que possibilitam à estrofe a reconstrução da “poesia” do trecho.

Quanto à ironia instrumental, a mesma fica bastante evidente no contexto do trecho, que é um discurso de crítica aos poetas já citados e a quem Byron desprezava pelos princípios e pela prática poética. A reconstrução dessa ironia, no que se refere ao narrador, manifesta-se, portanto, correspondentemente ao original, que faz uso dessa dedicatória como arma para atacar e ridicularizar seus desafetos, o que é devidamente recriado na tradução.

4.6.2.4 A Tradução das Digressões

A ocorrência de digressões perpassa todo o poema de Byron e o caracteriza. Desse modo, a análise de tal característica é possível em qualquer trecho da obra. Ainda que não abranja todos os temas sobre o quais *Don Juan* divaga, a tradução de Schramm, em suas concepções antropofágicas, também contempla esse aspecto da ironia instrumental combinado à situacional e as expressa nas manifestações declaradas do narrador, como também nos sinais gráficos do texto de Byron. É o que vemos no exemplo a seguir:

<i>Dedication – Estrofe IV</i>	Tradução de Schramm
<i>And Wordsworth, in a rather long Excursion</i>	Quer um exemplo? Wordsworth e sua longa
<i>(I think the quarto holds five hundred pages),</i>	“Excursão”: mais de quatrocentas páginas...
<i>Has given a sample from the vasty version</i>	nas quais tanto saber que nos assombra:
<i>Of his new system to perplex the sages;</i>	conceitos que põem os demais a margem, mas
<i>’T is poetry -- at least by his assertion,</i>	será poesia? Quem sabe? Que resposta
<i>And may appear so when the dog- star rages --</i>	quem puder, se não dormiu nas passagens mais
<i>And he who understands it would be able</i>	“poéticas”. Pra que tanto escarcéu,
<i>To add a story to the Tower of Babel.</i>	E retomar as obras da torre de Babel.

A divagação do tradutor a respeito do que é poesia corresponde à debochada afirmação de Byron, que ridiculariza as concepções poéticas de Wordsworth e suas longas composições.

No que diz respeito ao restante da estrofe, Schramm recria a crítica de maneira mais branda, pois atribui a Wordsworth o benefício da dúvida enquanto o original desdenha diretamente do adversário, que pretende dar exemplo de extensa versão de seu novo método, o qual deixaria perplexos os sábios. Isso é que seria poesia, mas o narrador parece sussurar ao leitor, finalizando: “*at least by his assertion*”. Byron cria um efeito irônico debochado que afronta diretamente Wordsworth. Schramm, por sua vez, insinua o desprezo por meio da interrogação e a reforça a seguir com o trecho “[...] Que resposta quem puder se não dormiu nas passagens mais / “poéticas”. O recurso utilizado na tradução é uma clara recriação da ironia.

De modo que o que se percebe é a transposição não linear da ironia, por meio de estratégia de compensação e complementação de recursos irônicos, os quais, contextualizados, permitem a compreensão do texto em si e do intento do autor. Mais, há a recontextualização, a qual, além de permitir ao leitor a decodificação do texto primário, reproduz também o intento fundamental da obra que é de crítica, denúncia e contestação – temas tratados por Byron em seu tempo mas de certa forma pertinentes e atuais para o novo público.

4.7 AS RECENTES TRADUÇÕES DE AGUSTINI (2012 – 2013)

Evidenciando a relevância da obra e o alto interesse que George Gordon Byron desperta no público brasileiro, atualmente percebemos tal interesse se voltando para a obra-prima de sua maturidade, *Don Juan*, a qual é o foco de atenção de pelo menos mais um estudante/poeta/tradutor.

Lucas de Lacerda Zaparolli de Agustini é mestrando da Universidade de São Paulo – USP em Estudos da Tradução e nos apresenta uma versão atualizada do épico de Byron. O tradutor reescreve o poema valorizando as formas métricas e rítmicas da composição, buscando reproduzi-las em um contexto atualizado de releitura do poema. Sobre as proposições de sua versão destaca:

Na verdade, pouco da obra-prima do poeta ícone do romantismo mundial obteve sua transformação em português. É tempo de haver uma mudança na perspectiva com que se optou enxergar esse autor paradigmático, e os seguintes textos são uma prévia do ambicioso projeto de tradução integral desse épico de ampla importância à literatura nacional e de proporções tamanhas. (AGUSTINI, 2012, p. 69).

O intento de divulgar outra nuance da imagem do poeta inglês no Brasil e de apresentar aos leitores de português contemporâneo é a motivação inicial do tradutor, que declara: “É tempo de haver uma mudança na perspectiva com que se optou enxergar esse autor paradigmático [...]”. O tradutor tem por meta a tradução integral da obra-prima de Byron e deseja, com essa tradução, brindar aos brasileiros com as brilhantes tiradas satíricas do Poeta Lorde, que ficara restrito, na tradução dos românticos brasileiros, aos temas fúnebres e macabros.

No que diz respeito às dificuldades dessa empreitada, destaca a manutenção da métrica, da estrutura estrófica e do andamento rítmico da composição como predominantes desafios para a recriação da composição. Declara ainda que, devido à “[...] métrica, o ritmo e, principalmente, a rima funcionarem nesse épico de valores invertidos, como provedores de humor, de crítica e de subversão”, ocorre uma dificuldade extra.

A dificuldade a que se refere o tradutor é exatamente o que buscamos compreender nesse trabalho. Dificuldades e possibilidades relacionadas à recriação da ironia, ou seja, dos efeitos de humor, crítica

e subversão. E para tanto buscamos, a partir da observação, da análise e de declarações dos tradutores, entender quais foram os mecanismos utilizados por cada um na preservação dos elementos fundamentais a essa composição.

O tradutor se declara instigado pela figura de Byron difundida tradicionalmente no ensino de literatura no Ensino médio no Brasil, e igualmente pelo mito de Don Juan, cujas diferentes releituras motivam o tradutor a recriá-lo também em verso na língua portuguesa.

Quando indagado sobre o método de tradução e as orientações teóricas que norteiam sua prática, o latinista e poeta declara não possuir um método e também não ser adepto de nenhuma teoria tradutória, afirmando também que “A única lei que consigo estabelecer no processo tradutório é que cada caso é um caso.”. E, no seu caso, afirma serem imprescindíveis na tradução tanto os elementos formais quanto conteudísticos:

Acho indispensável tanto a forma quanto o conteúdo. Acho indispensável a estrutura da estrofe, a rima, a disposição das rimas, o valor das rimas, as rimas que mal rimam, a disposição das palavras e das ideias no correr dos versos, a musicalidade, o ritmo, a ordem direta, indireta, o léxico, assonância, aliterações, todo tipo de coisa formal. Acho indispensável também a ideia, o pensamento, a ordem do pensamento, a exposição do pensamento, o tom em que se expressa, as imagens, as figuras, os vícios, as obscuridades, as altas qualidades, as metáforas, todo tipo de coisa conteudística. E essas duas coisas, que jamais são separáveis sem que o poema morra, constroem gêneros diversos dentro do Don Juan, às vezes saindo do mais elevado e romântico ao mais baixo e vulgar em questão de dois versos, e isso também é indispensável que seja traduzido. Acho tudo isso indispensável, do mesmo modo que sou ciente da impossibilidade de se traduzir tudo, daí, faz-se o que se pode e era isso. (AGUSTINI, 2013).

Diante dessa constatação, cabe a essa análise observar as soluções encontradas pelo “não método” do autor, e refletir sobre seus efeitos na recriação da ironia de Byron.

Nesse sentido, reproduziremos a seguir um dos trechos publicados da tradução que está sendo construída por Agustini e procederemos à análise a partir dos elementos identificados como recursos irônicos dessa obra byroniana, como foi feito com os demais trechos analisados.

4.7.1 Os recortes de Agustini

As traduções de Agustini, até o momento publicadas, correspondem a dois trechos distintos. O primeiro, datado de junho de 2012, abrange dezesseis oitavas do Canto I do épico de Byron, canto que descreve o contexto de nascimento e primeira infância de Juan.

A segunda tradução, publicada recentemente (junho de 2013), nos apresenta mais cinco estrofes da composição, correspondendo aos momentos que precedem o naufrágio de Juan narrado no Canto II.

Em comum os dois trechos apresentam a introdução, que orienta quanto ao contexto geral do que será narrado a seguir. Importante recurso, pois permite ao leitor situar-se no enredo e assim compreender o texto mais amplamente. No que se refere à reconstrução da métrica, também os dois recortes utilizam a reconstrução da oitava rima em decassílabos como base para reconstruir o elaborado jogo de significantes vocabulares e sonoros, de modo a reproduzir em português a obra-prima do Poeta Lorde.

Para fins de representação e análise, elegemos um dos fragmentos, devido à contextualização que o recorte nos permite em relação à ambientação do trecho e aos aspectos predominantes em cada recorte. Diante disso, fazemos a opção pelas estrofes que descrevem as ânsias de Juan, precedentes ao naufrágio. Esta opção privilegia a evidente ironia situacional encontrada na passagem, cuja análise fornecerá elementos significativos ao nosso estudo por apresentar um aspecto não tão evidente em outros trechos.

Para tanto, reproduziremos a seguir o trecho em questão, seguido da análise.

Canto II – Estrofe 16	Tradução de Agustini
<i>So Juan wept, as wept the captive Jews</i>	Juan chorou, igual nos rios da Babilônia
<i>By Babel's waters, still remembering Sion:</i>	Os judeus presos, lembrando-se de Sião:

<i>I'd weep,—but mine is not a weeping Muse,</i>	Eu choraria,— mas sem Musa chorona ,
<i>And such light griefs are not a thing to die on;</i>	Tais leves dores de matar não são ;
<i>Young men should travel, if but to amuse</i>	Jovem deve viajar, pra alegrá-lo na
<i>Themselves; and the next time their servants tie on</i>	Viagem; e os servos, da próxima vez, se hão
<i>Behind their carriages their new portmanteau,</i>	De no carro botar novo portmanteau ,
<i>Perhaps it may be lined with this my canto.</i>	Tomara o embrulhem com este meu canto .
Canto II – Estrofe 17	Tradução de Agustini
<i>And Juan wept, and much he sighed and thought,</i>	Juan chorou, suspirou muito, a cismar,
<i>While his salt tears dropped into the salt sea,</i>	E ia o sal do choro ao sal da água marinha,
<i>"Sweets to the sweet;" (I like so much to quote;</i>	"Doçuras sobre a doce;" (amo citar;
<i>You must excuse this extract,—'t is where she,</i>	Perdoe-me este extrato,— é quando a Rainha
<i>The Queen of Denmark, for Ophelia brought</i>	Da Dinamarca, à Ofélia, está a jogar
<i>Flowers to the grave;) and, sobbing often, he</i>	Flores na tumba) e soluçando, asinha,
<i>Reflected on his present situation,</i>	Juan pensou em seu estado atual, e na forma
<i>And seriously resolved on reformation.</i>	Que faria sèriamente uma reforma.
Canto II – Estrofe 18	Tradução de Agustini
<i>"Farewell, my Spain! a long farewell!" he cried,</i>	"Adeus, Espanha! um longo adeus!" gemeu,
<i>"Perhaps I may revisit thee no more,</i>	"Talvez não mais volte a te ver ainda,
<i>But die, as many an exiled heart hath died,</i>	Só morrer, como exilado morreu,
<i>Of its own thirst to see again thy shore:</i>	Da ânsia de outra vez ver tua praia linda:

<i>Farewell, where Guadalquivir's waters glide!</i>	Onde o Guadalquivir desliza, adeus!
<i>Farewell, my mother! and, since all is o'er,</i>	Adeus, mamãe! E, se toda coisa é finda,
<i>Farewell, too, dearest Julia!— (here he drew</i>	Adeus, querida Júlia! – (aqui sacou da
<i>Her letter out again, and read it through.)</i>	Sua carta novamente, e leu-a toda.)
Canto II – Estrofe 19	Tradução de Agustini
<i>"And oh! if e'er I should forget, I swear—</i>	“E oh! se eu te esquecer, mesmo assim prometa –
<i>But that's impossible, and cannot be—</i>	É impossível, não pode ser isto aí –
<i>Sooner shall this blue Ocean melt to air,</i>	Antes o Oceano azul no ar se derreta,
<i>Sooner shall Earth resolve itself to sea,</i>	Antes Terra em mar, bela, vire-se, e
<i>Than I resign thine image, oh, my fair!</i>	Eu à tua recordação não me submeta!
<i>Or think of anything, excepting thee;</i>	Ou pense em algo que não seja em ti;
<i>A mind diseased no remedy can physic—</i>	Peito doente remédio algum curou-o –
<i>(Here the ship gave a lurch, and he grew sea-sick.)</i>	(Dá aqui a nau uma guinada, e lhe cresce o enjôo.)
Canto II – Estrofe 20	Tradução de Agustini
<i>"Sooner shall Heaven kiss earth— (here he fell sicker)</i>	“Antes Céu beije a terra – (aí ficou pior)
<i>Oh, Julia! what is every other woe?—</i>	Oh, Júlia! o que das outras dores acho? –
<i>(For God's sake let me have a glass of liquor;</i>	(Por Deus dêem-me um pouco de licor;
<i>Pedro, Battista, help me down below.)</i>	Pedro, Battista, ajuda aqui embaixo.)
<i>Julia, my love!—(you rascal, Pedro, quicker)—</i>	Júlia – (rápido, Pedro, biltre) – amor!
<i>Oh, Julia!—(this curst vessel pitches so)—</i>	Oh, Júlia! – (a nau chacoalha como o diacho) –

<i>Beloved Julia, hear me still beseeching!"</i>	Júlia amada, ouça meu rogo à distância!"
<i>(Here he grew inarticulate with retching.)</i>	(Aqui não pôde mais falar de ânsia.)



A



B



C



Pontuação



Antíteses



Personagens

4.7.2 A Recriação dos Marcadores de Ironia

4.7.2.1 O Enredo

A tradução ora analisada evidencia a preocupação com a compreensão do enredo, pois apresenta uma sequência ininterrupta de oitavas que relatam uma passagem bastante significativa do épico. Embora reduzido a cinco estrofes, o trecho é precedido por uma introdução, a qual situa o leitor que pode identificar o trecho apresentado e acompanhar-lhe o desenrolar dos fatos. Observemos:

O jovem Don Juan, após seus primeiros infortúnios amorosos com a casada Dona Júlia narrados no CANTO I, é mandado viajar por muitas terras, “para emendar seus modos”. Nessa viagem acontece o famoso naufrágio de Don Juan, como também o retratou Delacroix. Estamos aqui no começo desse naufrágio, quando o jovem está sofrendo com o enjoo, com a lembrança e distanciamento de Júlia e de sua terra natal. Esta situação apenas serve como fonte de humor para Lorde Byron compor sua obra-prima-épica-satírica. (AGUSTINI, 2013).

O trecho introdutório nos apresenta o contexto da passagem que se inicia com uma breve retrospectiva do mal sucedido envolvimento de Juan e Julia, e esclarece os propósitos da viagem, sendo que a expressão “emendar seus modos” é bastante clara no sentido de demonstrar ser a

viagem uma forma de reeducação do jovem, que havia se perdido em maus comportamentos. A publicação vem ilustrada pela tela pintada por Eugène Delacroix em 1848, intitulada *O naufrágio de Don Juan*. Dessa forma o leitor inicia a leitura a partir de importantes informações. A sequência ininterrupta das estrofes garante também o acompanhamento do desenrolar da história. De modo que o enredo é preservado nessa tradução e por meio dele também boa parte da ironia situacional do épico.

4.7.2.2 Forma X Conteúdo

O contraste entre a métrica formal e o vocabulário coloquial utilizados por Byron para desafiar os padrões literários de seu tempo foram mantidos pelo tradutor, que reproduz o recurso atualizando a abordagem, como observamos na transcrição da tradução acima. O poema de Byron tem nessa passagem uma demonstração evidente do deboche do poeta em relação aos padrões impostos pelos cânones. Escreve seu épico afrontando, com a descrição de momentos de mal estar e ânsias – certamente não esperados nesse tipo de composição – os temas “nobres” como o amor e a saudade. A tradução recria esse efeito e reproduz o contraste entre o padrão da oitava rima e os temas e o vocabulário empregado, o que se constitui em importante recurso que manifesta a dualidade da ironia instrumental, representada pelos recursos vocabulares e gráficos à descrição de uma cena bastante irônica e cômica de um apaixonado que sofre dores de amor e náuseas concomitantemente.

4.7.2.3 Rimas Irreverentes

O jogo sonoro do poema consiste em vários recursos de combinações de assonâncias e aliterações, além de rimas imperfeitas ou jocosas. A recriação desses recursos exige muita habilidade vocabular do tradutor, que busca, no outro idioma, reconstruir combinações, as quais, se não são correspondentes ao mesmo trecho funcionam, com o princípio de compensação de Berman. Vamos observar o exemplo destacado do trecho:

Canto I – Estrofe 19	Tradução de Agustini
<i>"And oh! if e'er I should forget, I swear—</i>	"E oh! se eu te esquecer, mesmo assim prometa –

<i>But that's impossible, and cannot be—</i>	É impossível, não pode ser isto af—
<i>Sooner shall this blue Ocean melt to air,</i>	Antes o Oceano azul no ar se derreta,
<i>Sooner shall Earth resolve itself to sea,</i>	Antes Terra em mar, bela, vire-se, e
<i>Than I resign thine image, oh, my fair!</i>	Eu à tua recordação não me submeta!
<i>Or think of anything, excepting thee;</i>	Ou pense em algo que não seja em ti;
<i>A mind diseased no remedy can physic—</i>	Peito doente remédio algum curou-o—
<i>(Here the ship gave a lurch, and he grew sea-sick.)</i>	(Dá aqui a nau uma guinada, e lhe cresce o enjôo.)

Aqui o tradutor brinca com as assonâncias da língua portuguesa, e compensa dessa forma as sonoras aliterações do original. Desse modo, reproduz um recurso largamente utilizado por Byron ao longo de sua composição, e isso configura-se na preservação da ironia instrumental.

4.7.2.4 O Narrador Onisciente Intruso

No trecho traduzido por Agustini o narrador encontra-se bastante presente e conduz quem lê pela história e pelos pensamentos do autor, que dialoga constantemente com o leitor. Essa característica foi mantida pela tradução; a exemplo do original, ela reescreve a narrativa mantendo as qualidades predominantes e privilegia a combinação instrumental/situacional desse recurso. No original, há as referências pessoais por meio do pronome pessoal em primeira pessoa (*I*/Eu) e as rupturas na narrativa, marcadas pelos parênteses que soam como cochichos com o leitor. A tradução de Agustini recria essas circunstâncias por meio da manutenção das alusões em primeira pessoa e também dos sinais gráficos citados, e desse modo recria a ironia instrumental e situacional contida na combinação. Também recria a manifestação de ironia romântica representada no trecho por meio da intromissão do autor e de sua sobreposição à obra.

4.7.2.5 A Estrutura Antitética

Importante recurso irônico utilizado por Byron em sua obra-prima, a contradição na constituição do poema encontra-se representada

nessa tradução, que concilia temas opostos: como o momento em que Juan chora o amor perdido de Julia e relê emocionado a carta de despedida que ela lhe enviou, e, nesse contexto duela entre o mal-estar proveniente da maresia e as dores de amor que o fazem invocar a figura de Julia, a amada a quem jura amor eterno. No item Rimas Irreverentes, isso foi tratado.

Ainda com relação à contradição na composição, observamos que a oposição de termos (*earth/sea*) é mantida nos versos:

Canto I – verso 04 da estrofe 19	Tradução de Agustini
<i>Sooner shall Earth resolve itself to sea,</i>	Antes Terra em mar , bela, vire-se, e

De modo que constatamos que este marcador de ironia instrumental foi também mantido pelo tradutor, que, em seu recorte, também demonstra preocupação em reproduzir as características determinantes do épico de Byron.

4.7.2.6 A Ironia na Constituição das Personagens

A recriação desse recurso requer não só a sensibilidade da observação do maior número possível de características físicas e psicológicas atribuídas às personagens – o que pode ser feito por evidências registradas no trecho específico a ser reproduzido e ao longo de toda a obra – mas também a observação dos aspectos periféricos da composição, os quais remetem às associações feitas por Byron na constituição de suas personagens (conforme exposto no capítulo um desta tese).

No que se refere ao trecho analisado observamos a citação de Julia, Juan e alguns tripulantes do navio que levava o jovem a Cadiz. No que se refere a Julia, a passagem apenas a menciona como uma lembrança; já Juan é retratado como um jovem sonhador e apaixonado que sofre sua primeira desilusão amorosa. O trecho apresenta ainda dois figurantes (Pedro e Battista) que o auxiliam nos momentos de mal-estar. Estes são retratados como tripulantes a quem Juan se refere com desprezo por meio de xingamentos, nos versos 04 e 05 da estrofe 20 (Canto II):

<i>Pedro, Battista, help me down below.)</i>	Pedro, Battista, ajuda aqui embaixo.)
--	---------------------------------------

<i>Julia, my love!—(you rascal, Pedro, quicker)—</i>	Júlia – (rápido, Pedro, biltre) – amor!
--	---

O tradutor recria a representação de Juan e Julia em conformidade com o original e também a alusão aos tripulantes mencionados, os quais curiosamente têm nomes de personagens bíblicos.

A tradução também recria o efeito do drama e da interrupção dessa combinação instrumental/situacional da ironia. O trecho em questão reproduz uma das situações mais irônicas e debochadas de todo o poema, pois tendo sido Juan enviado ao mar para curar seus males de amor pela casada Dona Julia, em meio aos devaneios poéticos da carta que recebera da amada intercala juras de amor com náuseas e xingamentos.

Assim também o tom jocoso com que é descrita a situação pelo narrador evidencia o deboche de Byron para com a circunstância emotiva em que se encontra o Juan, bem como para com as juras de amor eterno, tema tipicamente romântico em que o cômico e o trágico se juntam para formar a ironia situacional.

4.7.2.7 A Tradução das Digressões

No que se refere a esse item, os aspectos das digressões que são contemplados nesse fragmento dizem respeito indiretamente ao ataque aos desafetos, o que pode ser inferido do verso abaixo:

Canto II – verso 03 da estrofe 16	Tradução de Agustini
<i>I'd weep,—but mine is not a weeping Muse,</i>	Eu choraria,— mas sem Musa chorona,

Este, se contextualizado ao estilo do Lorde, pode ser compreendido como um ataque aos *Lake Poets* e aos temas “ignobéis” (BRITTO, 2008, p. 20) que o mesmo define como estilo de seus rivais, e ainda uma referência às desavenças que Byron mantinha com eles em relação aos temas e padrões literários.

Ainda no mesmo exemplo tornam-se explícitos os aspectos da ironia autobiográfica característica da ironia romântica da composição, a qual se faz presente por meio da intromissão e da sobreposição do autor na obra. Importantes no épico, tais aspectos são reproduzidos pela

tradução, que, embora limitada pelo recorte, demonstra ter ética e responsabilidade em relação ao original.

O fragmento eleito pelo tradutor manifesta as características de um projeto de tradução sério e pautado na reconstrução do original a partir das características essenciais do texto fonte. Como pudemos observar nessa análise, a mais recente publicação de *Don Juan* no Brasil reconstitui as dimensões instrumental e situacional da ironia byroniana no épico.

De modo geral, é possível dizer que a tradução de Agustini, embora represente uma pequena parte da obra, conservou os elementos constitutivos de ironia, e que o trabalho desse tradutor aponta para uma reescritura completa do poema. Isso nos acena com a possibilidade de contar com uma tradução integral e pautada em critérios de respeito com a obra original.

E assim encerramos a análise dos fragmentos traduzidos por sete brasileiros, cujas estratégias e opções tradutórias nos forneceram material para uma produtiva análise das implicações e possibilidades da tradução da ironia no épico *Don Juan* de Lord Byron.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou compreender, ainda que parcialmente, as implicações de traduzir a ironia de Byron em seu épico *Don Juan* para o português brasileiro. A compreensão desse processo implica em considerações fundamentais sobre os conceitos de ironia e tradução, nos remetendo a importantes reflexões sobre nossa própria tradição literária. A opção pela obra do poeta inglês e suas versões deve-se à relevância do autor no cenário literário de nossa cultura, pois Byron provoca interesse e admirações que voltam a pulsar mais intensamente entre nós nos últimos anos.

É no sentido de observar reconstruções das características irônicas do épico que realizei o estudo no qual se pretendeu a reflexão acerca das estratégias de tradução empregadas pelos diferentes tradutores no intervalo de 138 anos que separam a primeira e a mais recente publicação de fragmentos dessa obra em língua portuguesa no Brasil.

Ao considerarmos a ironia como característica essencial do épico *Don Juan*, a reconstrução do mesmo, por meio da tradução, passa, necessariamente, pela recriação daquela. Nesse sentido, a investigação do processo que envolve as diferentes opções tradutórias de sete tradutores brasileiros aponta que estes, em diferentes tempos e à luz de diferentes concepções tradutórias, reescrevem trechos do poema, e que todas as diferentes traduções reconstruíram aspectos da ironia, ainda que em diferentes formas e medidas. Os aspectos privilegiados por cada tradução estão diretamente relacionados aos seus princípios tradutórios, norteiam sua prática e posicionamento diante do original e determinam seus resultados. A contextualização dos recortes é fator determinante para a reconstituição mais ampla da ironia.

A primeira tradução observada – J. Luz (1875) – surge num contexto ultrarromântico em relação à imagem de Byron no Brasil. Nesse contexto, o trecho traduzido é também um recorte que tende a valorizar isoladamente o tema macabro. Contudo, alguns dos principais marcadores de ironia característicos da obra foram preservados. Tais marcadores garantem a manutenção de algumas das características fundamentais do trecho, embora a ironia na passagem fique prejudicada pela fragmentação descontextualizada do recorte que, aliado ao contexto da publicação, tende a reforçar a imagem estereotipada de Byron.

O Monge Negro descontextualizado e fragmentado de J. Luz (1875) deixa muito a desejar no que se refere à tradução da ironia, pois não são recriadas as condições para que o leitor encontre ali o tom

debochado, irônico e crítico, característico das obras da maturidade de Byron. Talvez a maior falta seja a da contextualização que recriaria a ironia situacional, necessária para a compreensão abrangente do intuito da obra e para localização do leitor em relação ao épico como um todo.

No mesmo sentido, o fragmento eleito por Otaviano (1926) para sua tradução destaca um momento lírico da narrativa em que, por meio de digressões, o narrador reflete sobre a obra de grandes poetas. Esse contexto é transfigurado por Otaviano, que imprime ao trecho um tom acelerado e entusiasta modificador da atmosfera em questão. O vocabulário rebuscado e a aclimação ultrarromântica corroboram esse efeito, de modo que o que temos na tradução é um texto incoerente com o original. Outra característica da tradução é a não correspondência de versos e sentidos. As modificações promovidas por Otaviano transformam a estrutura e o sentido dos versos de Byron em um típico representante das traduções ultrabyronicas no Brasil. No que se refere à reprodução dos marcadores de ironia, embora a alusão irônica referente à religião tenha sido reconstruída, concluímos que as interferências promovidas pelo tradutor e a não observância das características que compõem o original comprometem a reconstituição da ironia na tradução que perdeu a maior parte dos marcadores de ironia.

Na sequência cronológica das publicações, Péricles Eugênio da Silva Ramos lança uma coletânea de recortes da poesia de Byron (1989). Nela apresenta dois trechos de *Don Juan*. O fragmento analisado não reproduz o esquema métrico do original e também deixa a desejar no que se relaciona à recriação da ironia. Não obtém resultados positivos no que se refere à sonoridade do trecho e principalmente à proximidade com o público leitor, pois devido ao uso de um padrão vocabular bastante formal para o contexto, engessa o poema e o torna anacrônico, muito distante da naturalidade e fluidez do original. Também não contextualiza o leitor em relação ao enredo, o que poderia ter sido feito em 2008, na publicação da segunda edição da coletânea.

Apesar dessas evidências negativas em relação à preservação da ironia, verifiquei que Ramos recria alguns dos marcadores de ironia, como as manifestações do narrador e seu caráter intruso e onisciente, como também mantém a estrutura antitética e a alusão digressiva acerca da hipocrisia social manifesta nos círculos literários – o que alude também à característica de ataque aos desafetos elencada nesse estudo como manifestação da ironia autobiográfica e romântica de Byron.

Desse modo, é possível reconhecer nessa tradução um avanço no que se refere ao compromisso da tradução com a essência irônica do poema e suas manifestações no texto traduzido. Isso também fica

manifesto pelas declarações do tradutor, que demonstra ter conhecimento da vida e obra do poeta e pretende recriar “o máximo da mensagem do poeta” (BYRON, 1989, p. 20).

Em 1996, surge uma tradução renovada, embasada pelos princípios da poesia concreta. Décio Pignatari lança uma coletânea intitulada 31 Poetas, 214 Poemas: do Rigveda e Safo a Apollinare, e nela incluiu seu recorte que intitula *Fragments de Don Juan*. Embora deixe a desejar pela edição, que não apresenta os versos originais para comparação, a tradução preserva as combinações sonoras, e as rimas irreverentes foram adaptadas em uma correspondência não linear, mas proporcional e respeitosa com o original.

No que se refere à tradução da ironia, é possível afirmar que Pignatari foi bastante eficaz em sua reconstrução, pois mantém o contraste entre a forma e o conteúdo, bem como reproduz os instigantes jogos sonoros de Byron. Recria ainda a intromissão do narrador, destacando o aspecto autobiográfico próprio que se configura como uma das características da ironia romântica e caracterizando a onipresença do autor na obra.

A irreverência com os temas sérios, bem como as antíteses características da ironia byroniana, foram igualmente reproduzidas. Do mesmo modo, Pignatari recria algumas das mais instigantes digressões do autor acerca do sentido da vida, dos relacionamentos amorosos e da hipocrisia social.

Pignatari representa o início de uma prática tradutória mais eficiente na reconstrução real das características da poesia madura de Byron em *Don Juan*, com uma tradução pautada em critérios de ética e respeito com o original. Esse posicionamento demonstra o amadurecimento da prática tradutória e dos Estudos da Tradução que tomavam corpo no Brasil a partir dos anos 1980.

Com uma mesma lente observamos o mais longo recorte em tradução de *Don Juan* já publicada no Brasil. O tradutor é Augusto dos Campos (2008), que verteu 800 dos mais de 16.000 versos do poema original. Campos declara que são as digressões byronianas seu principal foco no poema. No entanto, devido ao estilo polivalente da narrativa – que alia um enredo de aventuras e desventuras românticas a tiradas irônicas, representações debochadas e críticas mordazes – o tradutor nos fornece amplo material para analisar a recomposição das principais características da ironia do “épico renegado” de Byron. Augusto de Campos apresenta uma tradução que, por ser a mais extensa, nos permite melhor visualizar a recriação da ironia, pois, apresenta uma grande variedade de trechos e distintas ocorrências, nas quais a ironia

byroniana foi bastante contemplada. As formas contrastantes, as combinações sonoras e declarações debochadas do original foram bem preservadas pelo tradutor que se apropria do enunciado original e o recria em uma recontextualização que respeita o original, mas não deixa de intervir no mesmo. Campos reconstrói todos os marcadores de ironia por mim elencados no capítulo dois, de modo que fica ainda mais evidente que o amadurecimento da consciência em relação à responsabilidade e profissionalização do ofício de tradutor manifestam-se na tradução.

As duas traduções mais contemporâneas são também representantes desse amadurecimento em relação à prática da tradução no Brasil. Ambos os tradutores são estudantes de tradução e seus projetos estão embasados em princípios acadêmicos.

Na tradução de Schramm (2013), o rigor métrico, a recriação dos efeitos sonoros e a contextualização por meio das notas explicativas em consonância com o deboche e a irreverência de Byron reproduzem alguns dos principais marcadores de ironia. Na tradução, assim como no original, a ironia é destilada ora sutilmente nas insinuações das entrelinhas e ora escancaradamente nos dísticos finais que arrematam as estrofes bem ao estilo de Byron.

No fragmento de tradução do também contemporâneo trabalho de Agustini (2012 – 2013), a apropriação do texto e a interferência sobre o mesmo também ocorrem por meio de adaptações na pontuação e compensação de jogos sonoros (assonâncias por aliterações). Esta se distingue da tradução de Schramm porque o tradutor se declara não adepto de nenhuma teoria de tradução, afirmando preferir atuar sobre o texto recriando forma e conteúdo concomitantemente de modo a preservar ao máximo os sentidos do poema original.

Outro aspecto que distingue os dois é a liberdade tomada com o texto; Agustini, mais comedido, reescreve o épico mantendo-se próximo ao original. A reconstrução da ironia se dá por meio da reprodução dos principais marcadores, destacando-se a contextualização inicial do trecho bem como a opção por uma passagem em que a ironia situacional é flagrante. De modo que a tradução de Agustini pôde recriar a correspondência métrica, a reprodução dos recursos sonoros, da contextualização e da manutenção do enredo do trecho.

No que diz respeito aos resultados desse trabalho, comprova-se a hipótese de que o aprofundamento das reflexões e pesquisas acerca do processo de tradução, bem como uma mudança de perspectiva na recepção de Byron no Brasil, conforme demonstrado em minha dissertação de mestrado (ZEMBRUSKI, 2008), contribuíram para que

as traduções de *Don Juan* no Brasil atualmente, ainda que fragmentadas, sejam embasadas em estratégias que privilegiam as características determinantes da obra e não em preferências pessoais ou interpretações, como era o caso no final do século XIX e início do século XX. Nesse sentido comprova-se, portanto, que as traduções contemporâneas de Ramos, Pignatari, Campos, Schramm e Agustini preservam mais as características do original, especificamente a ironia, do que as de Francisco Otaviano e J. Luz.

Consideramos, no entanto, que o trabalho não pretende encerrar a reflexão em torno da tradução da ironia no épico de Byron, uma vez que sua ocorrência e as soluções encontradas pelos tradutores para sua reconstrução foram identificadas e interpretadas por mim apenas a partir de fragmentos traduzidos do épico, e estes ainda, em grande medida, não são coincidentes entre si. Com a perspectiva de haver em breve duas traduções completas do épico ao português do Brasil, haverá, certamente, a possibilidade de pesquisas mais aprofundadas sobre o importante tópico da tradução da ironia em *Don Juan*.

Enfim, a tradução de *Don Juan* é sem dúvida uma fonte bastante rica para estudos e reflexões acerca da tradução da ironia. E como demonstrado nesse trabalho, as discussões e o amadurecimento em torno do processo tradutório tendem a aperfeiçoar a prática e a resultar em projetos de tradução cada vez mais pautados no respeito à obra original e, simultaneamente, ao ofício da tradução.

REFERÊNCIAS

- AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli de. Prenúncio do naufrágio de Don Juan [Tradução: Lorde Byron por Lucas Zaparolli]. *Mallarmagens*, Revista de poesia e arte contemporânea, v. 2, n. 2, jun. 2013a. Disponível em: <<http://www.mallarmagens.com/2013/06/traducao-lorde-byron-por-lucas-zaparolli.html>>. Acesso em: 29 out. 2013.
- _____. O pé em que anda o Byron coxo no Brasil da tradução: com Don Juan. *Tradução em Revista*, v. 14, n. 1, p. 188-207, jan./jun. 2013b. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/22044/22044.PDF>>. Acesso em: 29 out. 2013.
- _____. Tradução de dezesseis oitavas do Canto I do Don Juan de Lord Byron. *YAWP*, v. 6, p. 69-77, 2012. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/Revista%20Yawp-6-versao%20corrigida.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.
- _____. *Lucas de Lacerda Zaparolli de Agustini*: entrevista [concedida por e-mail]. 2013c. Mensagem recebida por <soelietradufsc@gmail.com> em 16 out. 2013.
- ALMEIDA, Pires de. *A Escola Byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. , 1962. (Textos e Documentos)
- ALVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações*: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios)
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1974.

BASSNETT, Susan. Estudos da Tradução. Trad. Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Rossato Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BERMAN, Antonie. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Florianópolis: PGET; Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Poesia e ironia: aproximações. *Boletim de Pesquisa – NELIC*, n. 8/9, mar. 2006. Disponível em: <www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/ritabittencourt.htm>. Acesso em: 29 out. 2013.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Imitação e emulação: a “Ilíada” brasileira de Haroldo de Campos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2002. Jornal de Resenhas. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1307200206.htm>>. Acesso em: 23 out. 2013.

BYRON, George Gordon. *English Bards and Scotch Reviewers: A Satire*. London: Cawthorn, 1809. Disponível em: <<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?textsid=35730>>. Acesso em: 29 out. 2013.

_____. *Obras escogidas*. Trad. F. Villalba e José Alcalá Galliano. Buenos Aires: El Ateneo, 1957.

_____. Poesias de Lorde Byron. Intro. trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. bilíngue. São Paulo: Art Editora, 1989. (Toda Poesia, v. 8)

_____. *Beppo: uma história veneziana*. Trad. Paulo Henriques Britto. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *As trevas e outros poemas*. Org. Cid Vale Ferreira. Trad. J. Luz et al. São Paulo: Saraiva, 2007. (Clássicos Saraiva)

_____. *Byron: poemas*. Org e trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Don Juan*. Trad. Juan Vicente Martínez Luciano, Maria José Coperías Aguilar e Miguel Teruel Pozas. Ed. bilíngue espanhol – inglês. Madrid: Cátedra, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *A Byron e Keats: entreversos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

_____. As melhores traduções são aquelas que não parecem tradução. *ZERO HORA*, Porto Alegre, 17 set. 2012. Segundo Caderno, Entrevista. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aquelas-que-nao-parecem-traducao-3888184.html>>. Acesso em: 29 out. 2013.

COCHRAN, Peter. *Byron's romantic politics: the problem of metahistory*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011.

DENNIS, Ian. Byronic irony in Don Juan. *Anthropoetics*, v. 13, n. 2, p. 1-16, 2007. Disponível em: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1302/1302dennis.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

GONZAGA, Tomaz Antonio. *Cartas chilenas*. Rio de Janeiro: Typographia Austral, 1845. Digitalizado por: NEAD – NÚCLEO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA da UNAMA, Belém, Pará. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000293.pdf>>. Acesso em 29 out. 2013.

HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Ed. bilíngue alemão – português. Florianópolis: UFSC, Núcleo da Tradução, 2001. v. 1.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed da UFMG, 2000.

IRONIA. In: MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 29 out. 2013.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002. p. 105-118.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

LACERDA, Daniel. *Lord Byron – Poeta Crítico: As Di(Trans)gressões Metalinguísticas em Don Juan*. 2008. 214 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/14588/TESE%20DANIEL%20LACERDA.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 29 out. 2013.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MacCARTHY, Fiona. *Byron: life and legend*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

MARCHAND, Leslie Alexis. *Byron: a biography*. New York: Random House, 1957. 3 v.

_____. Narrator and narration in Don Juan. *Keats-Shelley Journal*, v. 25, p. 26-42, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30213171>>. Acesso em: 29 out. 2013.

MATEO, Marta. A tradução da ironia. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 25, p. 197-220, jan./jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p197/22234>>. Acesso em: 29 out. 2013.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *Don Juan*. Trad. Celina Diaféria. São Paulo: Hedra, 2006.

MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, n. 250)

NUTO, João Vianney Cavalcanti. Grotesco e paródia em Viva o povo brasileiro. *Revista Brasil de Literatura*, v. 1, p. 1-6, 2000. Disponível em: <<http://revistabrasil.org/revista/artigos/grotesco.html#nuto>>. Acesso em: 29 out. 2013.

PEACOCK, Emma. “A novel word in my vocabulary”: laughter and the evolution of the Byronic Model into Don Juan. *Anthropoetics*, v. 15, n. 2, p. 1-11, Spring, 2010. Disponível em: <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1502/1502Peacocke.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.

PIGNATARI, Décio. *31 poetas, 214 poemas*: do Rig-veda e Safo a Apollinaire. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PINCHBECK. In: OXFORD English Dictionary Online. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/pinchbeck?q=Pinchbeck>. Acesso em: 29 out. 2013.

PISHBIN, Elham. How to translate irony. *Article Niche Project*, v. 6, jul. 2010. Disponível em: <<http://article-niche.com/launch/How-To-Translate-Irony.htm>>. Acesso em: 29 out. 2013.

SANTOS, Evaldo Godim. *Tradução e ironia*: o cientificismo iluminista em Gulliver’s Travels vs. (As) Viagens de Gulliver. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza. 2008. Disponível em: <<http://www.uece.br/posla/dmdocuments/evaldogondimdossantos.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.

SÁTIRA. In: DICIONÁRIO do Aurélio online. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso: 29 out. 2013.

SCHRAMM, Roberto Mario. Infidelidade consentida: de traduzir Byron relendo o que Byron traduziu. *In-Traduções*, v. 4, n. 6, p. 1-13, jan./jun. 2012a. Disponível em: <<http://www.incubadora.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1838/2074>>. Acesso em: 29 out. 2013.

_____. Don Juan: Dedicatória a Robert Southey [Tradução de Dedication to Robert Southey, Esq., de Lord Byron]. (*n.t.*), v. 3, n. 4 [edição multilíngue], p. 43-77, mar. 2012b. Disponível em: <[http://www.notadotradutor.com/edicoes/\(n.t.\)_Revista_Literaria_Traducao_n_4.pdf](http://www.notadotradutor.com/edicoes/(n.t.)_Revista_Literaria_Traducao_n_4.pdf)>. Acesso em: 29 out. 2013.

_____. *Roberto Schramm*: entrevista. [concedida por e-mail]. Mensagem recebida por <soelietradufsc@gmail.com> em 15 out. 2013.

SCOGNAMIGLIO, Jaqueline. A tradução da Ironia em The Hitchhikers Guide to the Galaxy. In: CONGRESSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UNIMEP, 10., 2012, Piracicaba. *Anais...* Piracicaba: UNIMEP, 2012. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/mostracademica/anais/10mostra/5/252.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2013.

STEFFAN, Truman Guy. Byron at work on Canto I of “Don Juan”. *Modern Philology*, v. 44, n. 3, p. 141-164, feb. 1947. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/435297>>. Acesso em: 29 out. 2013.

STRAND, Eric. Byron's Don Juan as a global allegory. *Studies in Romanticism*, v. 43, n. 4, p. 503-536, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25601700>>. Acesso em: 29 out. 2013.

TRUEBLOOD, Paul Graham. *The flowering of Byron's Genius*: studies in Byron's Don Juan. New York: Russell & Russell, 1962.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WILLEMSSEN, August. O Tradutor da Obra Alheia. *Fragmentos*, v. 1, n. 1, p. 53-65, jan./jun. 1986. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/4727/3979>>. Acesso em: 29 out. 2013.

ANEXOS

A) Entrevista com Roberto Mario Schramm Junior

Roberto Mario Schramm Junior, doutorando em Estudos da Tradução pela UFSC, também poeta e tradutor. Teve sua tradução da dedicatória de *Don Juan* publicada pela (n.t.) **Revista Literária em Tradução** em setembro de 2010.

1. Roberto, gostaria de perguntar sobre suas concepções de tradução. Você utiliza o termo “recriação” no mesmo sentido da corrente antropofágica dos concretistas brasileiros? E essa “recreação” fica por conta do caráter irreverente que você dá à releitura do texto?

Eu acho que a tensão entre recriar e recrear é uma das chaves para esse projeto de tradução do *Don Juan*. Eu duvido que funcione tão bem para explicar outros projetos, mas eu consigo reconhecer essa tensão até mesmo quando eu estou trabalhando em textos mais sisudos, ou em coisas mais sóbrias – seja poesia ou prosa, própria ou alheia. Eu pesquei essa coisa do recrear/recriar do blog de uma amiga: ela botou lá alguma coisa como ‘*translation is recreation*’ – e na hora eu percebi (na verdade, foi o Paul de Man quem ensinou a percebê-lo) que quando uma sentença parece intraduzível ou muito difícil de se traduzir, a explicação dessa ‘intraduzibilidade’ (dessa dificuldade e dessa impossibilidade) implica, necessariamente, em algum discurso ou princípio importante para a teoria da tradução. No caso, ‘recreation’, que significa ao mesmo tempo recriar e recrear. Em português já houve o verbo ‘crear’, mas no estado da língua em que atualmente operamos, a grafia correta é ‘criar’. Esse afastamento, portanto, do re-criar e do recrear-se, se anula quando consideramos esses dois sentidos emanando de uma única palavra, como ocorre em inglês. É esse ‘desafastamento’ que eu procuro e utilizo para descrever o meu projeto tradutório, que está hedonisticamente, orientado para uma concepção de ReCREATION: ‘recriar recreando-se, recreativamente’. Eu percebo uma espantosa simetria com a prática de Byron como criador, porque ele criava recreativamente – até desdenhosamente, no sentido Pessoaano de ‘creou-os como quem desdenha’. Mas esse poema, D. Juan, é uma obra recreativa e recreacional – pelo menos no sentido em que a altíssima comédia consegue, às vezes, nos capturar naquela esfera do puro deleite, de intensa luz solar, que pode suprimir as dores e angústias, inclusive (e

sobretudo) a dor da criação (a dor do parto). Então, ficou claro que o *modus operandi* dessa tradução tinha que ser tanto um ‘re-criar recreativo’ como um ‘recreio recreativo’; – e como também (e o mais importante:) a recriação desse recreio original byroniano; a recriação, enfim, de uma recreação. Depois de eu me ter dado conta disso, ficou relativamente fácil, o ‘tom’ da tradução foi estabelecido. A partir daí, na medida em que você colocar tempo e transpiração na fórmula, fica impossível errar – impossível não traduzir. Claro que esse traduzir tomado como recriar é absolutamente devedor da releitura do gesto antropofágico, pela via do transcriativismo do Haroldo. Então, trata-se de um desenvolvimento da teoria do Haroldo de Campos, é re-criar, no sentido da tradução concebida como crítica e criação. Mas também é re-criação muito mais no sentido da prática tradutória do Augusto, que é para mim o grande tradutor de poesia no Brasil, o melhor e o mais importante. E o Augusto, assim como o Décio, anunciam a tradução do Don Juan com os seus fragmentos, assim como o Britto (outro grande mestre), antes deles, com o Beppo já nos fins dos anos 80 (e você, minha cara Soeli, conhece muito bem essa história). Mas a práxis transcriativa e recreativa do Augusto tem essa re-criatividade que eu procuro, na medida em que ele sempre admitiu e buscou a atividade da tradução com uma fonte de prazer. E a reflexão do Augusto sobre essa prática sempre me pareceu muito elucidatória, assim como afirmando o ato da tradução como fonte de regozijo. E essa atitude de irreverência diante do objeto traduzido também aparece muito mais no Augusto do que no Haroldo (, talvez mais ainda no Pignatari do que no Augusto; i.e., eu talvez seja mais ‘deciano’ do que ‘augustano’). Essa é a grande lição do Oswald de Andrade – e o Haroldo não captou isso direito: sempre muito sério, muito sisudo e germânico no seu canibalismo. A lição do humor e da irreverência. Mas o humor e a irreverência, isso tudo – eu insisto – já está implícito no original Byroniano, que sabe ensinar a sua tradução muito bem. Não se traduz um original irreverente sendo reverente ao original que se traduz: a dimensão recreativa do texto traduzido emana de uma simétrica e indisfarçável recreação original que permeia o texto byroniano. Byron foi irreverente até na sua abordagem da forma, com suas *feminine rhymes*. Byron escreveu para o escândalo dos seus leitores, esses cantos foram publicados anonimamente, pirateados, circularam na clandestinidade. Ele (Byron) não perdoava ninguém, nem ele mesmo – muito menos ele mesmo. A tradução precisa refletir desses aspectos. No caso do Don Juan, mais do que em qualquer grande obra literária que eu conheça, sem tesão não há tradução; sem recreação não há recriação.

2. Sendo estudante dos Estudos da tradução, você esta dialogando constantemente com traduções e posicionamentos tradutórios. Nesse sentido, que tendências tradutórias influenciam seu trabalho?

Olha, quanto mais eu avanço nesse estudo dos textos tradutológicos, das correntes e teorias da tradução, das linhas de pesquisa acadêmica em tradução, as brigas os escândalos, os perrengues; – quanto mais eu me acerco dos conceitos e noções que tentam explicar a prática tradutória – enfim: quanto mais tudo isso junto, é o tanto que eu fico convencido de que é absolutamente impossível uma teoria prescritiva da tradução, que nos venha a dizer: ‘faça isso, leve isso em conta, e terá uma tradução supimpa’. Agora, uma orientação teórica que preceda o esforço tradutório não é para mim uma coisa de todo inútil. Por outro lado, eu acho ruim você comprar uma certa implementação fechada, ou alguma organização muito rígida (por interessante que pareça) ou alguma opinião muito formada (por informada que seja) acerca de como articular na SUA tradução DAQUELE tipo específico de texto, os conceitos que informam a prática tradutória. Acho deletério você amarrar o seu esforço tradutório a uma certa maneira pré-estabelecida, que já pretenda valorar a tua tradução antes mesmo que você comece a traduzir. Eu acho isso muito danoso. Eu desconfio do Simplesmente se dizer: “eu vou traduzir assim ou assado, segundo essas correntes, o escopo é esse, eu vou ser estrangeirante, seguir tais e tais normas...”; é meio como que você ficasse se amarrando nas cordas ao invés de você subir por elas. É cair da escada ao invés de jogar ela fora depois de ter subido. Uma preconceção pétrea, ou uma ideologização muito dogmática do ‘quero traduzir’ constrange e oprime o ‘estou traduzindo’ – o processo de tradução. Porque todas as decisões já estão tomadas de antemão, e você tende a forçar a tradução na direção dos seus preconceitos, tende a não dar espaço para que a tradução aconteça. Nada contra se querer mapear o campo, assumir alguns princípios, levantar uma bandeira (eu também faço essas coisas), mas para mim a teoria pós conceitua o esforço tradutório: ela aprende da tradução ao invés de ensinar a traduzir. Eu acho muito melhor teorizar a partir da tradução, depois de ter traduzido, e nesse sentido eu vejo duas possibilidades interessantes – (i) a teoria que é gerada pela reflexão (autorreflexão no meu caso), pela livre especulação acerca do processo de tradução, que tem uma relevância muito grande para as questões do significado e da teoria da literatura; e concomitantemente, (ii) a pesquisa empírica e acadêmica (interdisciplinar) acerca do fenômeno da tradução, em suas articulações,

irradiações, seu papel nos processos midiáticos contemporâneos. Eu me interesso muito por isso, eu acho que nós estamos em uma época em que é perfeitamente possível estar em sintonia com essas duas vertentes, buscar fazê-las convergir, encontrar os pontos nodais. Na primeira vertente, que é de onde eu venho, eu percebo uma passagem gradual da estrutura para o processo; da desconstrução para a desterritorialização, de Derrida para Deleuze, do sistema para a rede, da raiz para o rizoma. Do pós-modernismo para o não-modernismo (como em Latour: ‘nós nunca fomos modernos’). Eu acompanho esse movimento com muita satisfação, porque ele me instiga e me favorece. Nesse movimento eu vou tentando teorizar a minha prática tradutória. Na segunda vertente, eu tenho me impressionado muito, e tentado assimilar alguma coisa dos Estudos descritivos da Tradução, aquela grande geração de *scholars* dos anos 1970, os seguidores de Even-Zohar, os Zoharistas: Toury, Pym, Lambert etc. Essa turma definiu a terminologia e pavimentou o caminho para gerações de pesquisadores. O Even-Zohar parece fora de moda, porque temos hoje, nas humanidades, uma má vontade crescente com as teorias sistêmicas, mas se você trocar, na obra dele (Even-Zohar), ‘*Polysystem*’ por ‘*Network*’, ele vira a crista da última onda. Eu, a propósito, fiz o experimento no Word: carreguei o Polysystem studies (1990) e mandei trocar ‘*polysystem*’ por ‘*network*’ e ‘*system*’ por ‘*rhizome*’, e agora eu tenho assunto para centenas de artigos. Para encerrar, um palpite: o imperativinho categorizante da tradução poética deduzida do confronto re-criativo com o Don Juan, e c/ o Adonais de Shelley. O poema ensina a sua tradução. O tradutor tem que ouvir o poema sussurrar como ele quer ser traduzido. Trata-se de uma agência não-humana, e de uma agência sobre-humana, do poema sobre o seu tradutor. O tradutor precisa ter a capacidade de impedir que suas preconcepções acerca do bom traduzir lhe impeçam de tomar as decisões pertinentes ao processo. A glossolalia das tradutologias não pode se sobrepor ao rumor da fonte.

3. Conheço um pouco do seu trabalho de poeta a partir do *Quartzo Crescente*, e assim como você, os demais tradutores de *Don Juan* no Brasil, com exceção de J. Luz, o qual na verdade não conhecemos muito, são também poetas. Diante disso, concorda com a máxima: “para ser tradutor de poesia é preciso ser poeta”?

Está na moda dizer que não precisa não. De fato, existem muitas possibilidades de projetos tradutórios ligados aos grandes textos poéticos da tradição, que precisam de *scholars* tanto quanto (ou muito

mais do que) de poetas – no caso de uma tradução funcional do *Mahabharatha* para estudantes de sânscrito, ou da *Odisseia* para facilitar o acesso a helenistas, por exemplo, a figura do poeta-tradutor tenderia a ser execrada. Quem sabe podemos arriscar aqui generalizar, e dizer que as normas que costumam condicionar os projetos de tradução orientados à fonte – principalmente nessas variedades ‘escolásticas’, que existem para auxiliar o acesso do leitor ao texto original, costumam também desprivilegiar as qualidades que nós costumamos associar a tradução poética, e a conceitos como transcrição, recriação, e coisa e tal. Pelo outro lado, se você me perguntasse quem é o maior tradutor de poesia no Brasil, eu diria que é o Manuel Bandeira, que é poeta, até onde eu sei... (Eu já tinha dito que o melhor era o Augusto de Campos! mas vamos tirar os concretistas do ranking, já que eles são, como eu já disse, do meu time). Se me perguntasses quem é o segundo maior, depois do Manuel (e do Augusto), eu diria que é o Dante Milano – que é tão grande poeta quanto o prenome o sugere, que é o melhor tradutor de Dante (Alighieri) no Brasil. Os outros grandes nomes que vão me surgindo – José Paulo Paes, Paulo Henriques Britto, Nelson Asher, Gonçalves Dias (!), Mário Faustino (são muitos, e nós ainda não sabemos da missa a metade) – são todos poetas. Mais perto do meu assunto – os poetas do romantismo inglês – os melhores tradutores são também poetas – o Péricles E. da Costa Ramos traduziu Keats, Byron, Shelley, Góngora. Era poeta também, o Péricles. Os concretistas eram poetas todos, poetas. Então, no Brasil eu diria que as grandes traduções de poesia foram até agora feitas por poetas. Isso não precisa parar, e pode ficar muito melhor com o surgimento de grandes traduções funcionais e/ou orientadas para o estudo acadêmico. Poetas também sabem ler essas coisas, também se beneficiam desses recursos. Os não-poetas são muito bem vindos, e muito necessários, mas apenas na medida em que tragam algo consigo, que justifique a falta, por assim dizer, da poesia. Uma qualidade de clareza ou uma propriedade de proteção da fonte, de explicação da fonte, que demande a retração do texto poético na tradução do poema original. Platão excluiu os poetas mas nos deu a república em troca. Se, por outro lado, se o tal tradutor de poesia não-poeta em questão falha em nos entregar alguma abordagem erudita e escolarizada (ou seja, não-poética) do texto, qual a vantagem de ser ele um não-poeta? Não estaria ele sendo, simplesmente, um mau-poeta? Um não-escritor?

4. A sua poesia (em *Quartzo Crescente*) me parece bastante livre no que se refere aos padrões métricos, já sua tradução mantém a forma

e recria o padrão do original. Gostaria que falasse um pouco sobre a relação entre sua produção poética e suas opções tradutórias.

Ah!, mas o quartzo tem sim suas regularidades métricas. A questão é que ele vai ser mais baseado em ritmos e sonoridades – que surgiam de improviso. Mas era aquele improviso jazzístico, informado, baseado em figuras rítmicas verbais quase arquetípicas que se vão juntando e gerando imagens sonoras. É uma regularidade de temas, que frequentemente se apoia na regularidade métrica, mas sem estar presa num sistema estrófico definido. Eu acho que o quartzo podia ter sido escrito por um software. (Não ria, Soeli.) Lembra Heiner Müller? O Hamlet Máquina, conheces? “Eu quero ser uma máquina!”. Eu acho que no quartzo eu fiz uma maquininha poética, onde a minha ‘humanidade’ entrava como matéria prima, como lenha p/ se por na fogueira. E a ‘coisa’ da tradução entrava nisso. Primeiro e (acredite) antes de mais nada: poema surgiu como uma certa exigência, uma necessidade de produzir e publicar alguma poesia própria para legitimar a minha pretensão de traduzir os Byrons, Shelleys e Keatses da vida. Eu acho que alguns daqueles poetas tradutores que eu mencionei antes também sentiram essa necessidade. (É como se fosse a carteirinha para entrar no clube.) Mais ainda – eu suspeito que muitos poetas-tradutores talvez nunca houvessem inventado de traduzir uma obra original se não tivessem achado de originar uma obra traduzida. Eu me enquadro nessa turma de autores recalitrantes, que são autores só por que possam continuar traduzindo. Eu acho que tem um monte de gente assim. E por outro lado, o quartzo especificamente é um original ‘traduzido’ [porque alegremente incorpora pedaços de outros originais de outros tempos e espaços]. ou seja, quartzo é um dos truques mais velhos do ofício (de todos os ofícios): tira-se um pouquinho daqui, um tiquinho dali... e organiza-se a coisa num organismo novo, você redireciona o rumor da tradição e os lugares comuns da tribo, para encontrar um lugar novo, – que é o lugar do próprio – que é, propriamente, construído a partir do alheio. Isso vem acontecendo desde que o mundo é mundo, desde antes mesmo que se tivesse o que copiar: por isso o original é uma cópia. A lição de Pound: o poeta escreve a poesia que aprendeu traduzindo. A poesia incorpora o que o poeta traduziu. Os concretistas entenderam isso, e dominaram a cena. Da minha parte, eu ‘aprendi’ o Quartzo do Eliot de *The Wasteland*, mas também do Eliot posterior, o Eliot re-fôrmista, que começou a se autovampirizar ao invés de vampirizar a tradição, como o fizera em *Wasteland* – o poema-citação por excelência. Então o quartzo é/foi montado com fragmentos de outras coisas que eu

vinha acumulado. Suspiros poéticos e saudades. Ideias poéticas, possibilidades poéticas — mas o curioso é que não eram textos propriamente ditos. Eram o que? (são, eu tenho elas ainda) ‘paisagens sonoras’ – ‘orquestras fantasmagóricas’ ‘lugares sônicos’ – o que, dito de maneira menos hippie: eram/são sessões dessas estações de áudio digitais e sintetizadores virtuais como o *Apple Logic* e o *Propellerhead Reason*. Essas sessões eram, na prática, um conjunto de instrumentos que eu conseguia tocar ao mesmo tempo através de um tecladinho midi/usb de duas oitavas, da marca behringer, e que no momento está funcionando muito mal. Então eu tinha que dar nomes para essas orquestras fantasmagóricas, para esses projetos, que ficavam guardados no computador, cada um em sua pastinha. E tinha lá o “Barões se assenhoram dos rochedos” e o “fogo fátuo expele uma chama exígua” etc. Imagens e fragmentos que eu tirava a esmo dos meus livros pra ‘batizar’ esses arquivos. Títulos de músicas que não existiam, títulos que aludiam as ninfas de Homero, ao *Irrlicht* de Goethe – misturas e amostragens. Fragmentos traduzidos ou fragmentos que eu traduzia — mas também muito Olavo Bilac, esse subestimado espectador dos astros. Arquivos ‘.logic’ no meu computadorzinho, que serviam p/ eu improvisar música sozinho, simular vários instrumentos ao mesmo tempo. Mas Veja só que o quartzo foi exatamente isso: uma improvisação textual sobre essas paisagens sonoras, sobre as imagens e lugares (ou não-lugares) que os títulos, traduzidos, traduziam. Uma das poucas canções de verdade que saíram de uma dessas ‘paisagens’ (até agora, eu espero fazer outras) foi justamente o ‘quartzo crescente’, que deu também o título e o refrão desse poema. Acontece q até o título é originalmente traduzido: ele saiu de ‘*the crystall crescent*’, uma música do grupo inglês Primal Scream, — uma música que eu nunca ouvi. Aí para disfarçar o ‘empréstimo’ eu passei para quartzo ao invés de cristal — o que eu achei que era uma coisa superinteligente (eu guardei o título por anos) e divertida, por causa do trocadilho com a fase lunar do quarto crescente. Mas acabou que ninguém diz ‘cristal crescente’, que a tradução corrente (para *crystal crescent*) é essa mesma que eu dei. Se você procurar no google (‘quartzo crescente’), você encontra o termo em empresas que fornecem para artesãos portugueses, tem um museu do quartzo crescente, pousadas, um blog ... e o meu poema. Mas o título não alude a nenhuma dessas coisas, ele surgiu mesmo de uma falsa ‘*mistranslation*’ daquela música — de uma pseudo-pseudotradução — de um crime que eu pensei ter cometido, enfim, do malandro que eu não fui e do malandro que eu pensei ter sido.

5. No que se refere à sua formação acadêmica... como um administrador de empresas vira um tradutor de poesia? Você já traduzia antes de entrar para esse campo de conhecimento? Se sim, como o contato com as teorias de tradução influenciaram sua prática?

Eu traduzia esporadicamente, como exercício de versificação. Frequentemente nas aulas de finanças. Eu realmente tinha a literatura na cabeça, mas eu não via a possibilidade de uma carreira literária, eu acho que eu talvez tenha evitado o caminho, tenha fugido um pouco. Não me julgava ‘digno’. Mas foi com a tradução que eu acabei desenvolvendo algumas competências. O engraçado é que hoje, quando eu lembro de certos aspectos dos métodos contábeis, de equilibrar débitos e créditos nos lançamentos pelo arcaico método das partidas dobradas: isso é terrivelmente familiar no processo da tradução poética. Manter o equilíbrio entre duas textualidades paralelas. Também, pensando nos D.T.S. na pesquisa em tradução, eu cada vez mais penso em publicar alguma coisa na área da teoria da organização, ou no campo da pesquisa da tradução aplicada às corporações transnacionais. É um campo dos mais fecundos.

6. Quais são as suas perspectivas de completar a tradução de *D. Juan*? E como pretende encaminhar esse trabalho?

Eu acho que eu tenho todas as condições de terminar os seis primeiros cantos até 2016, no mais tardar. A ideia seria publicar, na minha tese, esse primeiro tomo, e buscar uma forma de publicar o texto integral, a partir daí. Um texto como o D. Juan deve gerar outras versões, e eu realmente gostaria de terminar a minha o quanto antes, e evitar vórtice fatal do revisionismo obsessivo. Mesmo assim, ele demanda um certo tempo, porque precisa ser consistente, robusto, elegante e prazeroso de se ler. O original se lê com muita gana, o tempo que eu invisto é para produzir um texto assim, que embora longo, pode ser lido de uma sentada, um texto que prende a atenção de um leitor disperso e pouco acostumado ao verso. Tem que soar bem em voz alta também. Ou seja, leva tempo mas não uma eternidade, e é do meu interesse terminar ontem, me organizar para produzir ele com mais imersão, e deixar um pouco de lado Shelley e Keats. No mais, eu quero ainda tentar o Childe Harold, que é uma outra narrativa de fôlego. Completar o D. Juan logo significa também contribuir para se criar uma

demanda por esses poemas narrativos. Esses leitores existem, e estão em formação.

7. Como você compõe o seu método e quais os aspectos que considera imprescindíveis para sua tradução?

Para responder a essa questão realizo uma (auto)Análise métrica, e um informalíssimo estudo da formação da oitava byroniana.

“O pentâmetro iâmbico silencia o decassílabo [heroico] que é.”

MENSCHONNIC, Henri. Os Silêncios do Pentâmetro Iâmbico.

In: _____. *Poética do Traduzir*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 127.

Tratamos da segunda oitava, da dedicatória do Don Juan de Byron. Vamos focar nos sapos cururus do Manuel Bandeira, que, em minha tradução, foram alistados do seu ‘Carnaval’ antiparnasiano para dar conta dos *Blackbirds* que recheiam o almoço grátis dos laureados *lake poets*. A grande sacada dessa estrofe é, – para mim –, o dístico final, onde Byron tira um sarro divertidíssimo do ‘velho’ (ele só tinha 47 anos na época) e doidão S. T. Coleridge. Esse dístico é um presente para o tradutor, ele quase que já vem traduzido para o nosso sistema métrico de sílabas e acentos.

Para ilustrar isso consideremos, antes de mais nada, esse dístico byroniano sob a luz daquele conceito fundamental da teoria métrica ‘chomskyana’ de Fabb & Halle (2008). Refiro-me ao conceito de ‘máxima’, que é a resultante das interações sucessivas que eles propõem. Em minha leitura: o pico sonoro, o centro de gravidade de cada verso, o ponto máximo de tensão. Vou fazer três iterações da regrinha:

Explaining metaphysics to the nation—

* *) * *) * *) * *) * *) *

)))))

Note que na iteração 1 não há nada de muito estranho, os grupos silábicos se comportam como a tradição do pentâmetro inglês predicava desde Chaucer – vide as cinco batidas regulares do pentâmetro indicadas pelos parênteses. A primeira sílaba (Ex-) pode ser interpretada como anômala, na medida em que pode sugerir tonicidade numa pronúncia muito aberta – pense num baiano de telenovela pronunciando ‘Êxplaining’ e me denuncie por preconceito linguístico. Entretanto, eu diria que o anglo-leitor “normal” (esse sim uma anomalia) acharia de ler esse verso rigorosamente como pentamético, sem problema algum.

Na segunda iteração, o fato de que esse verso é formado exclusivamente por polissilábicas palavras gregas e latinas acaba por se manifestar muito claramente:

Explaining metaphysics to the nation—
)))

Os grupos polissilábicos que definem nossa latiníssima prosódia aparecem agora, ocultos na configuração estrutural ‘profunda’ que, por sua vez, é disfarçada pela estrutura pentamétrica ‘aparente’, sugerida pela superfície de enunciação. Ou seja, a segunda iteração nos permite perceber que os diagramas de força latentes, marcados pela tonicidade oculta dessas palavras estrangeiras no verso byroniano, subjazem e condicionam a arquitetura desses versos ingleses; e que abstraindo-se a enunciação ‘empírica’ desses versos, marcada pelo binarismo monossilábico quase onipresente do pentâmetro iâmbico, o que resulta é uma estrutura de tonicidade e tonalidade que é consistente com as estruturas da nossa contagem silábica. Isso fica quase evidente na terceira iteração, onde encontramos, afinal, a máxima:

*Explaining metaph**ysics** to the nation—*
)

Note que a máxima ocorre justamente na sexta sílaba! NA SEXTA sílaba, exatamente como no nosso decassílabo (hendecassílabo, na contagem grave...) heroico. E isso se repete no verso seguinte:

I wish he would explain his explanation

* *) * *) * *) * *) * *) *
)))
)
)

Note que é a mesma estrutura, a mesmíssima cadência de acentuações, que acaba culminando na sexta sílaba, a sílaba heroica. Então o que acontece aqui é a confirmação “*ritimétrica*” (rítmica + métrica) de um/a grande insight/provocação do grandioso Henri Menschonnic: de que o pentâmetro iâmbico esconde, oculta, dissimula o decassílabo heroico que ele, na verdade, é. Menschonnic disse isso com relação ao pentâmetro Shakespeariano, onde tal afirmação fica bem mais discutível. Mas nesse microcaso do dístico que analisamos, ela se trata de uma coisa evidente.

Permita-me uma digressão byroniana, pois esse movimento que Byron opera do pentâmetro para o deca heroico, que parte do agrupamento de cinco batidas e vai em direção a uma orquestração de dez sílabas que se define pela eclosão da sexta sílaba, isso começa, talvez, a apressar um processo de abertura sônica, de expansão sonora dos ritmos e da prosódia inglesas, que marcou as gerações posteriores de versificadores. Alguns se afastaram do modelo: Hopkins e Whitman, por exemplo, que acabaram fundando o verso moderno em inglês.

Mas outros persistiram na tarefa e seguiram essa tendência que o último Byron antecipa: a importação de elementos da versificação românica – especificamente italiana. Trata-se de um velho diálogo com a literatura italiana, que alcançaria o seu auge nos sucessores de Byron: Dante Gabriel Rossetti (poeta que influenciou muito o jovem Yeats) e Robert Browning (que foi muito importante para o jovem Ezra Pound). Veja só todos esses pontos nodais que vão surgindo quando desatamos um nozinho dessa historiografia das formas poéticas elementares. No caso de Byron, o que é mais significativo é que essas amostras que discutimos são concomitantes às suas traduções de Dante e do Morgante Maggiore, junto com o Beppo e tudo o mais. Byron era um versificador exilado, um poeta do exílio, falava em italiano e traduzia os heroicos de Dante, de Pulci. Nada mais natural que essas cadências, essas estruturas heroico-decassilábicas na *deep structure* assombrem a *surface structure* do pouquíssimo iâmbico pentâmetro que Byron, entretanto, preenche

Eu virei também a estrofe de ponta-cabeça, mas isso foi por uma questão de clareza, justamente pq esse último verso é quase um tipo ideal, um paradigma e o paragono do que eu estou tentando conseguir com a minha tradução. Porque eu quero, para traduzir o verso byroniano, fazer o caminho inverso que o próprio Byron percorreu para escrevê-lo, e fazer também o caminho inverso ao que Fabb & Hale percorreram. Porque se o Byron sai do pentâmetro iâmbico para chegar no decassílabo heroico, e se o modelo dos caras entende isso como um uma estrutura aparente redutível a uma estrutura profunda; – eu quero sair do decassílabo heroico para chegar no pentâmetro iâmbico, reproduzir na prosódia portuguesa um fantasma que fosse do binarismo e monossilabismo do inglês. Agindo assim, eu acho que estou demonstrando também, de certa forma, que essa história de ‘chomskyanismo’ métrico não está com nada, porque a oposição entre estrutura aparente e estrutura profunda é, aqui, totalmente arbitrária. Quero dizer, como Fabb & Hale propuseram a sua teoria da métrica a partir de uma cultura de versificação que sempre privilegiou o agrupamento de sílabas ao invés de sua contagem individual, é fácil para eles construírem esse sistema de agrupamentos sucessivos, definindo o plano silábico como estrutura aparente e postulando regras de iteração que vão construindo os conjuntos e sucessivamente os reduzindo a essa máxima. Pois muito bem, mas e quando essa máxima, eu insisto, já é dada, como no caso de nosso decassílabo heroico: não será esse um caso em que A ESTRUTURA PROFUNDA é APARENTE????! Não podemos partir dessa máxima e derivar, ao contrário, uma estrutura final de agrupamentos, como eu fiz agora há pouco? De encontrar no meu decassílabo heroico um pentâmetro iâmbico oculto, escondido, sugerido?

Bom, eu entrei agora dos pontos sensíveis de minha tese, que navega ao redor dessas questões, que são difíceis, e que o mais difícil é fazer que elas pareçam fáceis! No que se refere ao exemplo anterior, a minha tentativa de redução iâmbica é facilmente verificável, mas e quanto às outras estrofes? Bom, aí a coisa muda de figura. Vamos verificar o verso anterior, e eu ainda vou manter essa matriz de Fabb & Hale de ponta cabeça. Faço isso porque nós já combinamos que tanto faz se nós chegamos na máxima ou se saímos dela, porque toda estrutura é aparentemente profunda, e o trânsito do pentâmetro iâmbico para o decassílabo heroico permite também a segunda via, que é a via oposta, do decassílabo heroico para o pentâmetro iâmbico. Aliás, Camões foi um mestre no que se refere a transitar a segunda via: os lusíadas chegam a dar raiva de tão perfeitos e monótonos em seu movimento de

aproximação de uma rítmica iâmbica. Mas será que esse rigor é desejável para minha tradução? E será que eu consigo, literalmente, ter fôlego para manter o ritmo? Bem... Vejamos o outro verso do dístico:

ao explicar metafísica à nação

)
))
)))
 * * *) * * *) * * *)

O heroico ocorre, vide a máxima, em ‘fí’, na sexta sílaba. Tudo nos conformes. Do Deca-Heroico. Mas perceba nas iterações posteriores (ou anteriores, tanto faz), que eu não consigo fazer o verso chegar perto o suficiente do pentâmetro. A iteração final (ou inicial, tanto faz!) nos revela uma estrutura de quatro batidas: as duas primeiras são anapéstica: * * *), seguidas por dois grupos iâmbicos **); o que caracteriza esse verso como mal formado, do ponto de vista de minha opção estética de mimetizar o padrão iâmbico, de caminhar em sua direção assim como Byron caminhava do pentâmetro iâmbico para o decassílabo heroico. Nesse sentido eu devia reescrever esse verso da seguinte forma:

Explica metafísica à nação

)
 * *)* *)* *)* *) * *)

Salvamos, assim, o padrão iâmbico que se projeta como possibilidade rítmica no verso, e satisfaz minha condição estética e princípio operacional de tradução. Claro que poderíamos propor uma leitura diferente, mas aí vamos de encontro a toda uma tradição prosódica e de construção do verso em português, que prevê que os grupos rítmicos se propagam em intervalos de duas <–iâmbos **) e trocaicos (** –> ou três – <Dátilos **) e Anapestos **) >– sílabas. Lógico que isso também é arbitrário e convencional, mas se aceitamos a convenção como útil e coerente com a tradição literária (desde a reforma de Castilho) com a qual dialogamos, percebemos que não há outro modo de ler esse verso reescrito, senão levando-se em conta o fantasma da camarada das cinco batidas binárias do pentâmetro iâmbico – **) – assombrando o decassílabo heroico.

Qual Sapos Cururus beirando o lago;

* *) * *) * *) * *) * ... *)
)))
)))
)))

– nova símile para a anciã cantiga,

(* * (* * * *) **) * *)
)))
)))

(creio que nesse verso, acima, a máxima é a segunda. Um sáfico mal formado. Inversão datílica no primeiro hemistíquio é bem interessante. Mas símile é muito forte, assim como batráquio será no verso seguinte. Eu proponho um cluster de elisões, mei forçado.

– batráquios vão cantando para o agrado

* *) * *) * *) * *) * *) * *)
)))
)))
)))

do rei Bretão que (tradição antiga)

* *) * *) *) **) * *)
)))
)))

paga a conta do Parnaso. Um chamado

* * * *) * *) * *) * * *)
)))
)))

Anapestos acima!

Coleridge, se aparta um pouco dessa briga:

(* * * * *) * *) * *)
 ())))
)))
)))

Explica metafísica à nação

* *)* ..*)***) . * *) * *)
)))
)))
)))

quem dera ele explicasse a explicação

* *) * *) * *) * *) * *)

<p>(When they) (from their) (sweet friends) (are torn) (a - part;))</p>	<p>Por/ ma/res/ nun/Ca/ de an/tes/ na/vê/ga/dos</p> <p>(Por ma-) (-res nun-) (-ca de an-) (tes na) (ve ga)</p>
<p>(Or fills) (with love) (the pil) (grim on) (his way)</p>	<p>Pas- /sa/ram/ <u>ain</u>/da a/lém/ da/ Ta/pro/ba/na,</p> <p>(Pas- sa) (-ram ain-) (-da além) (da Ta-) (pro -ba)</p>
<p>(As the) (far bell) (of Ves-) (-per makes) (him start,)</p>	<p>Em/ Pe-/ri/gos/e/ guer/ras/ es/for/ça/dos (07)</p> <p>(Em pe-) (-ri -gos) (e guer-) (-ras es-) (-for -ça)</p>
<p>(See ming) (to weep) (the dy-) (-ing day's) (de -cay;))</p>	<p>Mais /do/ que/ pro/me/tia /a/ for/<u>ça</u> <u>hu</u>/ma/na</p> <p>Esse é mais difícil, porque o verso pede que não se faça a elisão tripla em (ti-a a)</p> <p>Veja que fácil se passamos para a contagem inglesa, marcando os iampos:</p> <p>(Mais do) (que pro-) (me- tia) (a for-) (-<u>ça hu</u> - ma)</p>

<p>(Is <i>this</i>) (a <i>fan-</i>) (-cy <i>which</i>) (our <i>rea-</i>) (-son <i>scorns</i>)?</p>	<p><u>E</u> en/tre /gen/te/ re/mo/ta e/di/fi/Ca/RAM</p> <p>Perfeito, note que declamando podemos fazer a elisão também com humana do verso anterior. O 'E' inicial não conta</p> <p>(<u>E</u> en - tre) (gen - te) (re - mo) (<u>ta</u> e- di) (fi - ca)</p> <p>Note que, aqui, a projeção iâmbica demonstra essa pequena anomalia na cadência. Como Byron no sexto verso, Camões produz nesse seu penúltimo uma inversão trocaica, que nesse caso contamina o segundo pé, na minha opinião. Depois, os três últimos pés voltam para o padrão iâmbico.</p>
--	--

<p>(Ah! <i>su-</i>) (<i>rely No-</i>) (<i>-thing dīes</i>) (<i>but Some-</i>) (<i>-thing mourns.</i>)</p> <p>Note que no inglês são mais raras as rimas paroxítonas, embora Byron as use bastante – as <i>feminine rhymes</i>. Nessa estrofe nenhuma ocorre: <i>mourns</i> e <i>scorns</i>, são monossilábicas. Quando ocorrem, fazemos o mesmo que em português e contamos só as últimas sílabas tônicas.</p> <p>Note que no sexto verso temos uma discreta anomalia, com a inversão trocaica no primeiro pé. (SEEming) A inversão quase contamina o segundo pé, mas essa sílaba longa em weeeeeep resolve, para o meu ouvido, o verso, de volta para o padrão iâmbico. Mas Byron geralmente usa mais palavras latinas e polissilábicas.</p>	<p>No/vo/ Rei/no/, que/ tan/to/ su/bli/ma/ram;</p> <p>Novamente a inversão trocaica. Camões tinha um ouvido fenomenal e fez o ritmo variar nos dísticos finais. Uma bela dica para o tradutor.</p> <p>(NO - vo) (rei -no) (que tan-) (-to su-) (-bli ma)</p> <p>Claro que essa leitura em pés é artificial em português. Mas Camões utiliza esse artifício – e eu entendo esse artifício como uma ferramenta de formação de oitavas que se comunicam com a prosódia inglesa. O caminho inverso também é possível, como discutimos: é perfeitamente possível fazer uma leitura silábica dos pentâmetros iâmbicos de Byron, onde acharemos vários decassílabos heroicos escondidos.</p>
---	--

8. Assim como Campos, você relaciona a composição das oitavas byronianas em *Don Juan* com as de Camões em *Os Lusíadas*. A partir de quais evidências você as relaciona?

A associação com o modelo de Camões pode ser inferida pelas alusões que Byron faz ao poeta português em várias de suas composições. Como observamos em *English Bards and Scotch Reviewers* (1809)

*Behold the Ballad-monger SOUTHEY rise
To him let CAMOENS, MILTON, TASSO
yield,*

*whose annual strains, like armies take the
field.
[...]
Let MOORE still sigh; let STRANGFORD
steal from MOORE,
And swear that CAMOENS sang such notes
of yore;*

Byron ironiza Southey e Stratford, ambos tradutores de Camões. O segundo dístico é um ataque direto à tradução de Straford. Byron, portanto, possuía ou achava que possuía alguma capacidade de julgar Camões no original. Observamos também que no primeiro dístico Byron coloca 'Camoens' ao lado de Milton e Tasso (seu contemporâneo e admirador) -- autores de épicos; sendo que a, *Jerusalem Liberta*, também em oitava rima, foi famosamente inspirada pelos *Lusíadas*, vide o soneto de Tasso, (*Centenário da Índia*).

9. No que se refere ao seu método de tradução, como essa relação de correspondência entre a composição de Byron e Camões influencia seu método?

Influencia de que forma? Justamente através da forma, por meio da boa formação da forma fixa. A oitava Camoniana é um exemplo e um parâmetro de uma oitava bem formada em Língua Portuguesa. A oitava camoniana privilegia um padrão iâmbico, um padrão binário, que – se por um lado tende a ser considerado como enfadonho nos dias de hoje – também se mostra muitíssimo produtivo para marcar a cadência naturalmente iâmbica do verso inglês. A vantagem da oitava camoniana então é essa: ela está fortemente ancorada na tradição do verso em português, como também ela alude a um padrão rítmico binário que caiu em desuso, mas que é muito adequado para a manifestação meio fantasmagórica da prosódia inglesa no interior da prosódia lusófona. Curiosamente, um exemplo de poema longo e consistente em português que parece ter se inspirado, por outro lado, em oitavas não-camonianas é justamente um dos grandes poemas escritos no Brasil sob a inspiração de Byron: o poema do frade, de Álvares de Azevedo. Esse poema aguarda uma análise: só o canto I é em oitavas, mas ele cita os *Don Juans* de Molière e de Byron na epígrafe. Pode ser encarado, o Canto I ao menos, como uma primeira tentativa de tradução (digamos cultural) do *Don Juan*, no Brasil. Mas realmente, não teve muito efeito na minha tradução: trata-se daquele Byron ultrarromântico, decadentista, mórbido

e afrancesado que se recebia na época. O poema não tem senso de humor nenhum! Os Lusíadas tbém não tem muito senso de humor, mas em Camões eu encontro um suporte formal mais sofisticado para implementar o humor e a ironia de Byron em português. Camões importa pela excelência, e por causa dela é que Camões foi exportado para tantos mercados literários, inclusive o inglês na época da regência, os tempos Byronianos.

B) Entrevista com Lucas Zaparolli de Agustini

Lucas de Lacerda Zaparolli de Agustini, formado em Letras Português – Latim e mestrando em Estudos da Tradução na USP, tem trabalhado na tradução integral de *Don Juan*, e publicou dois fragmentos do épico. O primeiro em 2012 na revista YAWP da USP, abrangendo dezesseis oitavas do Canto I do épico de Byron. Nelas, o poema descreve o contexto de nascimento e primeira infância de Juan. O segundo trecho traduzido, publicado em junho de 2013, apresenta mais seis oitavas, correspondentes aos momentos que precedem o naufrágio de Juan narrado no Canto II. Agustini também publicará em breve seu primeiro livro de poemas, chamado *Pelo Andar do Dia*, que foi 3º colocado na Categoria Poesia do prêmio anual da União Brasileira de Escritores em 2013.

1. Por que Byron e *Don Juan*?

Byron porque fui ter uma ideia clara do que era a Literatura justamente no segundo ano de ensino médio, quando os professores liam poemas ultrarromânticos que citavam Byron por todos os lados. Byron por ser, por um lado, herói, por outro bem mal-visto. Byron por ser um cara que eu gostaria de conhecer e foi basicamente isto, a vontade de conhecer Byron que me levou a traduzi-lo; sem contar que seria – eu pensei, e pensei certo – muito engraçado traduzi-lo, e muitas vezes me pego sorrindo do nada durante o dia. *Don Juan*: a resposta evidente é por ser a obra-prima dele que nunca foi traduzida integralmente em português, daí a necessidade de traduzi-la que veio se formando em nossa cultura passo a passo, pelo Britto, pelo Décio, pelo Péricles, até que o Augusto foi o mais audaz, e traduziu aquela parte boa que temos; e enfim, do nada, dois tradutores-poetas resolveram traduzir, eu e o Roberto. Eu mesmo devo ter pensado em traduzir o *Don Juan* no mesmo ano que o Augusto, mais ou menos em 2007, até comecei, fiz a famosa dedicatória, mas eu não tinha estudo suficiente para tal, e meu

inglês era terrível, aí, enquanto aprendia latim, ídiche e tupi (os rudimentos delas, por assim dizer) aprendi sozinho inglês e pude, aí sim, de uns dois ou três anos pra cá, dir-se-ia 2010, pegar mais firme na coisa. *Don Juan* para pôr de contraponto ao épico sisudo camoniano, usando a oitava-rima para fins ilícitos. *Don Juan* por ser (ainda que eu sempre estivesse ciente de que o mito por si próprio pouco importou para o Byron) um mito que me incita a argúcia, o convidado de pedra é algo que me impressiona bastante, e depois de ter lido tantos, Molière, Bernard Shaw, Zorrilla, Molina, nem sei mais quem e já devo estar confundindo, e visto Mozart, quis ver o byroniano também em minha língua “literária” (no sentido vago do termo) forjada a partir de um épico também escrito nesta estrofe.

2. Quais são os preceitos tradutórios que orientam seu trabalho?

Em linha geral digo que tento traduzir o que o Byron disse do modo que ele disse no ritmo e musicalidade e tom com que ele disse, e acrescento que nunca consigo, e isso não me entristece e nem me impede, apenas me faz aceitar a ordem natural das coisas. E, como o Byron diz em algum ponto do *Don Juan*, “gasto meu peito em amores e minha mente em rimas”. E é isso mesmo, meu trabalho é com as rimas; mas, como traduzo uma sátira de épica, e como estou vivendo num ponto em que o modernismo deu muitas liberdades à Poesia (muitas liberdades que o próprio Byron tomava em suas transgressões), então me apetece tudo que possa problematizar a linguagem de algum modo, bem como apetece-me versos bem feitos, ditos com vagar, ditos com pressa, ou outros mais engraçados, outros ferinos, outros mordazes, filosóficos, enfim, tudo que uma sátira-menipeia pode trazer para que possamos ver com toda a calma do mundo nossa vida que se esvai e tal. Pode ser que mais pra frente eu queira subverter a própria oitava-rima, ou o que o Byron disse, mas isto não está ainda decidido. Quando comecei a traduzir, às vezes um verso me tomava um mês. Atualmente, não deixo que uma oitava passe de duas horas, deixo o que deu, não sou preciosista a ponto de ficar mais tanto tempo, mas sempre limo alguma coisa depois, sempre estou relendo a tradução.

3. Você se considera adepto de alguma teoria de tradução específica?

Não me considero. Na verdade, todas as teorias de tradução que li faziam ideias vagas a respeito do que seria o melhor e mais fiel e coisas

assim; isso pode ter influenciado minha formação de tradutor, mas creio que são as próprias ideias que imperceptivelmente eu criei em mim mesmo, que quase sempre batiam com a ideia geral do que todos os textos sempre dizem, isto é, sua essência, pois muitas vezes nas minúcias uma teoria pode se opor a outra, mas não é este o ponto. A única lei que consigo estabelecer no processo tradutório é que cada caso é um caso. Agora, a respeito dos estudos de tradução, as teorias são muitas e todas elas servem para me fazer pensar alguma coisa importante ou não a respeito de todos os campos estudados sobre tradução, é um dos assuntos que me interessam, um dos que mais me interessam no momento, torna-se enriquecedor e passa-se amena e agradavelmente a vida se falando sobre isto.

4. Como constrói o seu método?

Bom, Soeli, antes de discorrer sobre tal ponto, urge que eu agradeça a duas pessoas, por me fornecerem condições para que a tradução se desenvolvesse, sem as quais, possivelmente, ela não sairia, e são a artista plástica Cíntia Yuri Eto, que me ajudou em todos os aspectos possíveis, ao menos durante a primeira centena de estrofes, como bela e dedicada companheira, e meu caro mestre John Milton, que acreditou em mim e que me auxilia em muito até hoje. Quanto à questão, na verdade não tenho um método, estou sempre aberto para o que cada verso tem a me oferecer, tiro dele as maiores riquezas (monossilábicas) e vejo quanto posso trazer para nossa língua no meu pequeno barco de palavras (polissilábicas). Se eu puder vir cantando durante a travessia, como o Don Juan do poema de Alvarez de Azevedo, em melodias doces ou árduas, tanto faz, tanto melhor. O que tenho é um processo: pego a oitava, leio e entendo em inglês, aí lei duas traduções do francês, leio a tradução do João Vieira e mais uma feita para o espanhol em prosa. Na verdade, todas as que citei são em prosa. Tudo está em francês, mas só alguma parte, talvez metade, talvez menos, está no João Vieira e no espanhol. Aí às vezes, mais raramente, um Décio, um Augusto, me acompanham. Escassas vezes me acompanham o Péricles e o Otaviano. Bem no início uma tradução literal inédita da artista plástica Cíntia Eto também me acompanhou bastante. Às vezes mesmo até o tradutor do Google me auxilia, já que, para uma pessoa minimamente inteligente, ele pode funcionar apenas como uma espécie de dicionário menos completo, mas mais veloz e arrojado, o que não dispensa, claro, o uso de outros dicionários. Vou seguindo essa tradição de tradução, não mais. No fim, rearranjo todas as informações em minha

cabeça, busco a melhor rima, e todo o resto, na maior parte das vezes, se desenvolve a partir da rima. No entanto, o primeiro esforço, sendo mais voltado ao âmbito no conteúdo, não impede de, concomitantemente, ir despertando o olhar em direção aos aspectos formais. As coisas acontecem simultaneamente, é campo mais árido falar *como* acontece que simplesmente deixar acontecer.

5. Sei que já traduzia antes de estudar tradução. Em que o estudo formal do processo tradutório e suas teorias influenciaram sua prática?

Eu não sei se existem muitos estudos a respeito do “processo” tradutório numa concepção de Holmes, que beira a psicologia e a psicolinguística. Se existem, eu conheço bem pouco. As outras teorias que falam, de certo modo, normativamente, o bom modo de se traduzir, essas todas me acrescentam algo, seja para eu fazer, seja para eu não fazer. De todo modo, essas todas viram um bolo amorfo dentro de mim e sinceramente não saberia te dizer o que usei de quem, enquanto estou traduzindo, acho que minha função cerebral fica mais voltada para uma distribuição de ideias e músicas, e isso é como uma matemática, ou um sudoku. Enquanto estou dando nome aos bois, os nomes dos que me ensinaram a dar nomes de certo modo não são os mais importantes para o momento. Mas depois posso voltar e analisar todas as coisas, a função da minha tradução na nossa cultura de chegada de agora, se estou estrangeirizando, se estou sendo antropofágico, se nenhum dos dois, quais as modalidades que usei para traduzir, como na teoria de Francis Aubert, e todas elas me fornecem dados mais ou menos curiosos, importantes etc.

6. Quais aspectos você considera indispensáveis na tradução da obra?

Acho indispensável tanto a forma quanto o conteúdo. Acho indispensável a estrutura da estrofe, a rima, a disposição das rimas, o valor das rimas, as rimas que mal rimam, a disposição das palavras e das ideias no correr dos versos, a musicalidade, o ritmo, a ordem direta, indireta, o léxico, assonância, aliterações, todo tipo de coisa formal. Acho indispensável também a ideia, o pensamento, a ordem do pensamento, a exposição do pensamento, o tom em que se expressa, as imagens, as figuras, os vícios, as obscuridades, as altas qualidades, as metáforas, todo tipo de coisa conteudística. E essas duas coisas, que

jamais são separáveis sem que o poema morra, constroem gêneros diversos dentro do *Don Juan*, às vezes saindo do mais elevado e romântico ao mais baixo e vulgar em questão de dois versos, e isso também é indispensável que seja traduzido. Acho tudo isso indispensável, do mesmo modo que sou ciente da impossibilidade de se traduzir tudo, daí, faz-se o que se pode e era isso.

7. A respeito de sua obra como poeta, como você compara o processo de criação de um poema com as traduções que realiza?

Curiosamente, enquanto eu traduzo não tenho vontade de dar continuidade na minha obra original, talvez pelo fato de julgar que minha tradução é uma cocriação, ou ao menos pelos meus esforços criativos estarem voltados para a produção em português de uma obra poética que já foi produzida em alguma outra língua, no caso de Byron, em inglês.

Enquanto estive fazendo minha obra, não traduzi um verso sequer, pois, obviamente, estava buscando imprimir em minha técnica os meus recônditos pensamentos, o meu eu como é, não as ideias de outrem, como numa tradução.

Essa transição de *persona* na preparação da minha criação pode ser da noite para o dia, ou pode durar anos, não tenho grande controle disto.

Para tentar deixar mais claro, quando escrevo minha obra original, há uma conversa de mim comigo. Quando traduzo Byron, ou Horácio, ou Delmira Agustini, há uma conversa de mim com eles. Tenho certeza que quando Décio traduziu o Rigveda, ou Haroldo de Campos traduziu Homero, eles julgaram que estavam fazendo uma criação grupal.

8. Quais são suas perspectivas para o lançamento da obra completa em Português? É possível fazer uma previsão?

Possível fazer uma previsão é, mas nesses casos as previsões não servem para muita coisa. Por mais que as obras de arte não tratem jamais da própria vida do autor, é necessário admitir que é sempre a vida do autor que condiciona meios para se haver uma obra de arte. Daí, em se tendo em conta as dificuldades existentes no que concerne a pensamento, produção intelectual artística, criação, tradução artística, enfim, no nosso país em tempos de Copa do Mundo, pode ser que a tradução não saia nunca. Agora, se eu puder me fazer dois, e deixar um

de mim trabalhando direitinho oito horas por dia de terno e gravata na tradução, e, claro, contar que ele sempre terá criatividade e que a tradução sempre terá qualidade, posso dizer que termino esse épico gigantesco, que o próprio Byron demorou quase sete anos para escrever, em dois anos.

No entanto, entre um e outro há um mar de possibilidades. O mais certo é que venha falar meu eu acadêmico que dirá: “exposto nosso levantamento de dados de análises estatísticas acerca da confiabilidade e fidedignidade do senhor Lucas Zapparoli no âmbito dos Estudos da Tradução, o mesmo possivelmente tende a utilizar todo um período de mestrado, e um de doutorado, para levar a cabo sua tradução poética dessa sátira de épico”.